PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

55

ARTE

CAUSA: *Sagrera, Laurana e l'Arco di Castelnuovo* -
TESTORI: *Introduzione al Guala*

Antologia di artisti

Appunti

LUGLIO

SANSONI EDITRICE - FIRENZE

1954

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno V - Numero 55 - Luglio 1954

SOMMARIO

RAFFAELLO CAUSA: *Sagrera, Laurana e l'Arco di Castelnuovo* - GIOVANNI TESTORI: *Introduzione al Guala.*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Ambrogio Figino e due citazioni del Caravaggio* (R. Longhi) - *Due dipinti di G. de la Tour* (G. Fiocco) - *Cristofano Monari* (G. Briganti)

APPUNTI

Il Leonardo di Luporini (G. Preti) - *Una 'Histoire de l'Art' di P. Lavedau* (E. Castelnuovo) - *Le Miniature della Biblioteca Morgan* (I. Toesca) - *Conclusioni su una tegola* (R. Longhi) - *'Acetilene'* (I. Cremona) - *Un 'corrige' al Goya* (r. l.)

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Raffaello Causa, Mina Gregori,
Roberto Longhi, Ilaria Toesca, Carlo Volpe,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L. 600
Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000
(Estero L. 7000)

RAFFAELLO CAUSA

SAGRERA, LAURANA E L'ARCO DI CASTELNUOVO

Gli studi sull'arco di Alfonso d'Aragona non menzionano due statue, un Sant'Antonio Abate ed un San Giorgio (o San Sebastiano), che sin dalla origine dovevano decorare il il timpano, ai due lati del San Michele e che ora risultano mancanti. Tutte le guide antiche le riproducono, a cominciare dalla incisione contenuta a foglio 31 della Guida del Sarnelli del 1697, e l'ultima testimonianza è in una vecchia fotografia dell'intero complesso, prima dell'isolamento del Castello, pubblicata dal Leonardi e dal Von Fabriczy, rispettivamente nell''Arte' del 1900 e nello 'Jahrbuch Viennese' del 1901; unico cambiamento, tra le antiche fonti e le più recenti, lo stato di conservazione del santo di destra ormai privato della parte superiore, dalla cintola in su, per un colpo di bombarda venuto alto in un qualche lontano assedio, forse settecentesco.

Dai primi anni del secolo, e quindi con tutta evidenza dal 1904 che è l'anno d'inizio dei lavori di isolamento e di restauro dell'Arco [1], le due statue scompaiono dal timpano, restando solo l'arcangelo Michele a stagliarsi alto tra i due bastioni merlati; di quelle si tace nel numero abbastanza cospicuo di studi dedicati all'interturrio, nè vi accenna il benemerito Filangieri di Candida [2], cui va il riconoscimento di una serrata e definitiva sistemazione documentaria, nè il Valentiner [3], che ai molti problemi delle sculture di Castelnuovo ha portato ampi ed in più casi esaurienti contributi critici.

Ma le due statue ancora si conservano, anche se celate agli occhi del turista, addossate ai due lati interni dell'arco superiore, che si apre come loggia sul fregio del Trionfo, e quasi incassate tra la fronte di marmo ed i contrafforti di muratura; ed il pubblicarle potrà tornare utile a completamento della conoscenza dell'intero complesso.

Quale dovesse essere la loro collocazione originaria, oltre che al ricordo grafico delle vecchie guide, sarà possibile dedurlo da una serie di monumenti del tempo di Ferrante, che nelle Chiese di Napoli documentano l'esemplificarsi del

gusto locale sull'antico modello del primo tempo aragonese.

Nella Tomba Sanseverino in S. Maria la Nova o nella Cappella Miroballo in S. Giovanni a Carbonara, così come in Castelnuovo, il fastigio è costituito secondo la norma consueta da un arco schiacciato che termina in due volute: al centro sovrasta il San Michele su di una base fiorita, quasi motivo d'obbligo che appare anche nella contemporanea Tomba dei Sangro in San Domenico, ed ai due lati, sulle volute o al fianco delle stesse, le due figure terminali.

Non è il caso di riprendere in esame il giudizio di molto antica tradizione locale, per essere stato avanzato già nel 1685 dal Sarnelli, e ripetuto ancora nel 1903 dal Bernich, sulla 'Napoli Nobilissima' secondo il quale il frontone, in tutta la parte sovrastante il fregio con le nicchie delle Virtù, sarebbe stato eseguito al tempo del viceregno. Già il Filangieri confutava l'errore citando un documento del 1496, in cui esplicitamente si fa menzione del San Michele, ed in ogni caso, le ragioni di stile escludono ogni incertezza. L'antico preconcetto basterà a giustificare la rimozione delle due statue poi dimenticate, rimozione altrimenti inspiegabile e del tutto ingiustificata?

Delle due statue il San Giorgio, ridotto a frammento, anche se non privo di interesse offre scarsi elementi di giudizio, ma il Sant'Antonio è opera ricca di significato, e per la buona qualità della fattura, e per il contributo che può arrecare alla questione della cultura dell'Arco, sulla quale, riteniamo, molti fatti abbisognano ancora di chiarimento.

Una solenne immagine questa del Sant'Antonio Abate /*tavole* 1, 2/, dalla rigida fissità iconica e che già ad un sommario esame si rivela classificabile tra le parti di mano di Paolo Taccone; ed in particolare la grave maschera facciale, rudemente incisa, conferma ad evidenza il rapporto strettissimo con le opere romane di un decennio più tarde; tuttavia differenze notevoli intercorrono tra le intenzioni formali di questa figura e quelle del Sant'Andrea del Cimitero della Trinità dei Pellegrini a Ponte Milvio o del San Paolo di Ponte Sant'Angelo, e tutta una nuova concezione plastica si realizza nel passaggio dalla sontuosa e cristallina caduta del saio del marmo napoletano, al pieghettato minuzioso e stentato, di maldestra archeologia traianea, nelle tuniche delle posteriori colossali figure di Roma.

Bisognerà giungere alla conclusione di scindere in due maestri questo gruppo di opere che pure hanno in comune parti identiche, modellate l'una sull'altra, o non sarà piut-

tosto necessario riconoscere nei due momenti, due caratterizzazioni nate, all'incontro di una debole personalità, in due ben determinati e distinti ambienti artistici?

Le altre parti dell'Arco assegnate sinora alla mano del Taccone sono di incerta paternità e non possono offrire, da sole, un dato positivo di comparazione, e tutti gli altri nomi di artisti attivi all'Arco si escludono da sè, anche ai fini della circoscrizione di una cultura; chè non potremmo inserire questo Sant'Antonio, nelle aree donatelliane di Andrea dell'Aquila e di Antonio di Chelino, o in quelle lombarde di Pietro da Milano ed originariamente venete di Laurana e neppure in quelle caratteristicamente romane di Isaia da Pisa.

Tuttavia vi sono elementi per affrontare anche il problema del Sant'Antonio, ed a tal fine è necessario rivolgere l'indagine verso l'ultima esperienza, restata fuori da questa elencazione, quella sulla quale a torto non si è fatta ancora sufficiente luce, e che deve aver avuto portata notevolissima per tutta la impostazione dei lavori dell'Arco, una vicenda per ora affidata, ed a chiare lettere, soltanto ai documenti, vogliamo dire quella di nome iberico, e di risonanza borgognona che veniva importata a Napoli dalle maestranze catalane.

Lo spirito genericamente rinascimentale dell'interturrio (ma d'un Rinascimento d'accatto, esteriore ed anche qui 'umbratile') ha sviato la critica verso la ricerca di un autore dell'insieme, un progettista da localizzarsi tra Urbino e Rimini; e quando questa indagine si è rivelata infruttuosa la stessa critica si è volta al gioco d'incastro delle paternità, nella divisione delle lastre di marmo agli otto maestri documentati, messi sulla stessa linea, e rotanti tutti naturalmente intorno al più famoso, Francesco Laurana, che poi era anche il più giovane. Ma questo difficile giuoco, se pure ha permesso una attenta lettura delle opere, giungendo a chiarificazioni importanti, ha sempre più trascurato fatti sostanziali e di indubbia evidenza: e che cioè tutto il lavoro in Castelnuovo si impostava secondo un chiaro ed incontestato indirizzo definito dalle maestranze Catalane; che l'ambiente culturale, infine, era ben determinato già prima dell'arrivo delle più varie rappresentanze delle scuole italiane del tempo, senza incertezze e senza eclettismo.

Le incertezze verranno, ma dopo; nel '55 quando saranno chiamati Isaia da Pisa ed Andrea dell'Aquila o nel '57 con l'arrivo di Antonio di Chelino e di Domenico Gagini,

in ogni caso dopo il '54, che è l'anno della morte di Guillermo Sagrera.

Guillermo Sagrera, è il grande artefice di Castelnuovo, la personalità cui va rivendicata non soltanto la creazione della mirabile Sala dei Baroni, o la ricostruzione del Castello (come, su base documentaria, è già stato valutato acutamente dal Filangieri) ma anche la funzione di guida ai lavori dell'Arco, di gran coordinatore ed intendente supremo.

Guillermo Sagrera è a Napoli almeno dal '47 [4], circondato da intere squadre di architetti, 'pedrapiqueres' e capimastri, venuti con lui da Palma, e da Palma giungono le pietre per l'opera ed i pavimenti decorati, e sempre dalla Catalogna giungono scultori in legno e maiolicari. I nomi sono tutti menzionati nelle cedole [5] e non occorre ripeterli, nomi in massima parte di ignoti; tra essi uno solo già celebre in patria forse quanto Sagrera, quel Pére Johan scultore ed architetto che è presente nella capitale del Reame almeno dal 1450, cioè con due anni di anticipo sull'arrivo dei primi maestri italiani: Pietro da Milano, Paolo Taccone e Francesco Laurana.

Fino al 1452 il lavoro è tutto nelle mani dei catalani, anzi specificamente di Guillermo Sagrera, ché Alfonso per la sua Capitale aveva chiamato uno dei più grandi architetti e certamente il più grande scultore che contasse la Spagna.

Nei precisi limiti di questo diario di partecipazione ai lavori, vanno esaminati i problemi dell'interturrio, che si può considerare il risultato di un successivo rapidissimo processo di assimilazione, quasi il frutto di un determinato evolversi e mutarsi del progetto in senso rinascimentale, al di là delle stesse intenzioni dei singoli artisti l'un dopo l'altro chiamati alla grande impresa.

Ma non è arbitrario affermare che gli scultori venendo successivamente ad assumere, secondo le consuete usanze delle costruzioni gotiche, un disciplinato ruolo di collaborazione nel sonante cantiere, dovessero trovarsi dinnanzi un disegno complessivo, un piano completo dei lavori già preparato nelle sue grandi linee; e di questo piano, anche se non ve n'é parola esplicita, gli stessi documenti indicano autore non altri che il Sagrera.

Il noto disegno quattrocentesco dell'Arco, di generica grafia pisanelliana, già in collezione Koenig di Utrecht ed ora passato nel Museo Boymans di Rotterdam, rappresenta

la prima traccia del progetto, la sua preistoria svolta in più accentuata cadenza gotica; ma al di là delle palesi variazioni, nelle grandi linee, c'é già tutto lo schema della impresa, quale si conserverà nella veste definitiva, ed il disegno, qualunque ne sia la paternità [6], si riferisce ad una fase dei lavori anteriore all'arrivo dei maestri italiani.

Questo primo progetto improntato ad elementi di cultura locale, nel persistere delle reminiscenze dei monumenti funebri angioini, e che attingeva la più fervida ispirazione, per influenza di tutto il mondo umanistico che fioriva intorno ad Alfonso, alla sconvolgente 'classicità' della Porta di Federico II, ancora in piedi, presentava, pur nell'ingenuo contrapporsi di fatti decorativi gotici alle prime acquisizioni classicheggianti, un equilibrio d'impianto architettonico che nella redazione finale risulta notevolmente compromesso. E non sarà stata soltanto la necessità di adeguare l'altezza della porta a quella delle due torri che allora si andavano erigendo secondo inderogabili proporzioni ispirate a pratiche esigenze d'arte militare, quanto l'intervento diretto alla stesura del progetto definitivo degli altri collaboratori, specialmente dopo la morte del Sagrera, in nome di una più moderna ed aggiornata cultura, che però altro non era se non il timido riecheggiamento di voci rinascimentali ormai di comune accezione lungo tutta la penisola. Lo svecchiamento del progetto caratterizzato sopratutto da una più cosciente assunzione di elementi tolti all'antichità, agli archi imperiali e primo fra tutti a quello di Benevento, sia esso dovuto o no a Franceso Laurana, risulta elaborazione modestissima, per quel tanto di improvvisato che resta ben evidente nell'insieme, quel tendersi inorganico, in senso della lunghezza, il curioso duplicarsi dell'arco trionfale, l'inserzione forzata di molti elementi prima non previsti e della stessa lunga fascia col fregio del Trionfo, che se dona alla parte inferiore dello interturrio un'armonica cadenza d'arco romano non riesce tuttavia a fondersi quale complemento necessario. Ed è difficile stabilire quanti e quali ulteriori alterazioni apportasse al piano d'insieme Pietro da Milano, restato solo, nel tempo di Ferrante, a curare il 'montaggio' della Porta.

In particolare il fregio con il Trionfo di Alfonso si presenta avulso dal complesso, estraneo alla progettazione originaria dal volenteroso atteggiamento umanistico, ed è la nota di gusto più dichiaratamente moderno.

Vi è palese l'elemento di discordanza, innanzi tutto

nelle proporzioni, ché mentre tutte le altre parti dell'Arco rispondono, con le varianti imposte dal gioco prospettico ad un ritmo unitario, improvvisamente, nel fregio, le figure si rimpiccioliscono notevolmente quasi a suggerire un duplice registro, quello alto comprendente Alfonso troneggiante sul carro, contro le architetture del fondo, e quello basso, con la processione dei dignitari. È certamente curiosa questa rinuncia al modulo classico, che rispettava rigidamente il rapporto di misura tra le parti figurate della decorazione; e così con pari spirito anticlassico, la scena è rappresentata al di fuori di ogni idealizzazione, quasi come un commentario, una minuziosa cronaca dell'avvenimento, e per giunta rifuggendo da ogni travestimento antichizzante, in pieno ossequio al costume come alle caratterizzazioni ritrattistiche di ciascun personaggio. Un caso abbastanza unico, nella grande plastica monumentale di questi anni, né epopea, né retorica classicistica; e non sarebbe stato difficile al Panormita o al Facio, al Valla o al Pandone, al Crisolora o al Manetti (che dovettero avere parte non secondaria, in questa rarefatta atmosfera di Corte, intorno ad un re umanista, nell'imporre, proprio per questo Arco un determinato gusto antichizzante) suggerire immagini di erudizione e fantasie archeologiche, per fare del trionfo di Alfonso, un trionfo di imperatore romano, con panoplie e vittorie alate ed aquile imperiali, in un grande sfoggio di pepli e di corazze, figure in catene e vittime per il sacrificio. Nel fregio invece il tono è di dimessa, nuda rappresentazione, come colta fedelmente da una testimonianza precisa (e l'effettiva entrata trionfale di Alfonso era stata di quasi dieci anni precedente l'inizio dei lavori dell'Arco, nel 1443), da un documento figurativo al quale anche il Gagini doveva attingere per il fregio piccolo con l'altro trionfo, tanto simile a questo, nell'architrave della porta della Sala dei Baroni, e che distrutto nel 1919 dalle fiamme, ci è ora noto solo attraverso vecchie fotografie.

Ma a chi poteva spettare il merito della 'invenzione' per questo fregio che viene poi realizzato da almeno sei differenti scultori, con un risultato che, certamente, diminuisce, e di molto la qualità della concezione? E poiché è necessario escludere tutti gli scultori presenti a Napoli in questi anni, per il carattere stesso delle personalità, e soprattutto perchè nessuno ha lasciato buona prova di sé in vaste composizioni (la stessa 'Andata al Calvario' di Laurana ad Avignone ha tutt'altro spirito gotico e non

sembra rivelare capacità compositive raffinate quanto risultano in questo trionfo) non bisognerà indirizzare la ricerca nel campo dei pittori, dei grandi pittori di Corte che erano passati per la Capitale del Reame tra il '43 ed il '50?

Ma qui non è lecito andare oltre, ed ogni più ardita illazione correrebbe il rischio di scantonare nel romanzesco. Il numero estremamente esiguo delle opere superstiti della pittura di questi anni, a Napoli, non permette di avanzare altro che generiche indicazioni, e neppure è lecito azzardare conclusioni affrettate basandosi sul dato preciso che Castellano del Castello aragonese in questi precisi anni è proprio quell'Arnau Sanz [7] che figura nel codice di Santa Marta quale committente del foglio attribuito dal Longhi al Fouquet [8]; o che specifico fouquettismo si trova nel gran retablo smembrato già in San Lorenzo; o infine che un testo così eccezionale come questo del Trionfo di Alfonso trova prossimi elementi di concordanza in talune miniature del Libro d'oro di Étienne Chevalier a Chantilly, sopratutto per quanto riguarda l'impostazione ambientale e la spaziatura della composizione, elementi tutti che forse vanno oltre i semplici limiti di una affinità di gusto. Allo stato dei fatti non è possibile trarre una conclusione certa da indizi ancora troppo labili, ai quali però è egualmente impossibile negar ogni significato. E la suggestione era necessaria, per una interpretazione dell'insieme anche al fine di negare definitivamente il problema a lungo dibattuto, circa la paternità unitaria dell'intero monumento, fermo restando invece il riconoscimento al Sagrera di una funzione preminente nella progettazione iniziale.

Ma poteva l'azione del Sagrera essere limitata soltanto a quella di architetto, chiusa nei limiti della progettazione, o al più con l'intervento, quale scultore, in particolari marginali, come nei due superstiti capitelli figurati nella Sala dei Baroni, strettamente connessi alla altre sue sculture di Palma?

Il convincimento di una attività del Sagrera quale scultore anche a Napoli trova riscontro indiretto nella necessità di individuare l'artista responsabile della diffusione del gusto borgognone, chiaramente documentato nelle sculture dell'interturrio. Ed è caso eloquente, come ha già rilevato Cesare Gnudi [9], quello di Niccolò dell'Arca che a Napoli avrebbe colto le note formative di quel suo linguaggio violento e patetico, tra le maestranze dell'Arco, dovendosi quindi, di necessità, riconoscere un substrato comune che

unificava in quella sede differenti tendenze di varie personalità; ed il coordinatore di questa esperienza dovette essere necessariamente Guillermo Sagrera, il capo della 'équipe' convenuta a Castelnuovo, il deciso assertore di un indirizzo di cultura sempre prevalente oltre ogni oscillazione personale degli altri collaboratori, l'artista, protetto dal Re, il 'Castri nostri novi protomagister', secondo la definizione di Alfonso [10], l'autore di quelle sculture della Cattedrale e della Lonja di Palma, che rappresentano tra i più alti risultati del seguito sluteriano in Europa.

E non è certo casuale che ancora oggi, le incertezze ormai quasi tutte superate nella determinazione dei contributi degli scultori giunti dopo la morte del Sagrera, permangano e notevoli per gli altri, in quelle parti evidentemente unificate da una più rigida disciplina di subordinazione e con ogni probabilità eseguite sulla traccia di dettagliati precetti e sotto il controllo di un artista di grande prestigio.

Ma questa temperie culturale che fu quella delle prime maestranze dell'Arco, trovava riscontro già nelle preesistenti condizioni della cultura artistica napoletana, anche e sopratutto nelle manifestazioni della pittura locale, suggestionata dalla certa apparizione di opere fouquettiane; e talvolta ispirata a moduli formali che sembrerebbero postulare la presenza nella città, alla corte di Renato, del Maestro della Annunciazione di Aix [11]. È noto che le collezioni di Alfonso, spaziavano da Van Eyck a Roger van der Weyden e che Jacomart Baço dominava quale pittore ufficiale. Tuttavia, a giudicare dai pochissimi relitti di quel momento artistico della città aragonese, tanto gli influssi catalani quanto quelli fiamminghi maturavano in un clima di schietta derivazione provenzaleggiante. E la storia summontina del Re Renato maestro di pittura di Colantonio, oltre i limiti del simbolo, è una precisa indicazione critica che attende elementi concreti per una totale chiarificazione.

Negli anni che vanno all'incirca tra il '40 ed il '55 (e sono pochi per il determinarsi di una civiltà figurativa, ma le vicende politiche incombevano inclementi) la cultura locale ha un aspetto decisamente caratterizzato, a Napoli, ed il passaggio dalla dinastia angioina a quella aragonese, lungi dall'interrompere, sembra rafforzare un particolare equilibrio di indirizzo la cui portata va considerata oltre i limiti di tempo segnati dalla successione degli avvenimenti ed oltre anche la qualità stessa della produzione superstite; è questa

la matrice per tre delle più grandi personalità del secolo: Antonello, Niccolò dell'Arca e Francesco Laurana.

Le sculture del Sagrera a Palma di Majorca ci dicono quale appassionato e convinto assertore delle tendenze borgognone egli fosse, così da rendere verisimile l'ipotesi di una sua prima educazione in una bottega della Francia meridionale. Ed in un ambiente già preparato ad accogliere una espressione artistica pari alla sua, egli non poteva non inserirsi agevolmente, e predominare con l'autorità ed il prestigio che gli conferivano la notevole levatura d'artista, e la fama, e la posizione di privilegio a Corte.

Si è già notato che un gruppo di sculture dell'Arco, quelle dovute ai maestri primi venuti, risultino accomunate più strettamente da unità di intenti; è qui che bisogna scandagliare per ritrovare la traccia dell'insegnamento del Sagrera e forse il suo portato autografo, ed anche per isolare, la produzione giovanile di Francesco Laurana. Ed a tal uopo va distinta innanzi tutto la personalità di Pére Johan, il Pére Johan de Vollfagona, architetto e scultore, ma a Napoli secondo i documenti soltanto scultore, 'mestre de fer ymatges de pedromarbe', il quale aveva già lasciato opere di grande impegno e risonanza in Spagna, a Tarragona ed a Saragozza.

La sua bravura non è pari a quella del Sagrera; Pére Johan resta ancorato ad una cultura ancora tradizionalmente gotica, fatta di elementi ritardatari, con le preferenze per l'elegante gioco dei ritmi lineari ondulati, l'insistenza delle accentuazioni fisionomiche, spinte talvolta sino al caricaturale, e l'indugio in una micrografia descrittiva pur sempre subordinata ad una manifesta intenzione decorativa [12].

L'intervento di Pére Johan ai lavori dell'Arco è abbastanza imponente: e basterà la chiara differenziazione di due delle sculture maggiori da tutto il restante complesso, per stabilirne la presenza e la posizione individuale tra gli altri artefici.

Già il Filangieri aveva presupposto l'operosità (del resto documentata) dell'artista ma senza fornire decisive indicazioni, perchè aveva costituito impedimento, nella sua ricerca, la convinzione che il Pére Johan venuto dopo il '45 a Napoli fosse il maestro del San Giorgio sulla facciata della Generalitat de Catalunya, del 1418, e che l'autore dei successivi retablos di Tarragona e della Seo di Saragozza, fosse altro scultore omonimo. Ma in realtà, e la critica in questo punto è oggi concorde, si tratta di un solo artista, non già morto dopo le opere di Saragozza documentate sino al '45, come general-

mente si riteneva (Bertaux, Sanpere y Miquel, Golferich), ma semplicemente passato dalla sponda iberica a quella del Reame. Il Valentiner [13], sebbene in una troppo rapida nota marginale, è stato l'unico che abbia tentato l'identificazione della mano di Pére Johan nelle sculture dell'Arco, e la sua scelta è stata per la figura del S. Michele, alla sommità del fastigio, e per due belle statue di Virtù, la 'Giustizia' e la 'Prudenza'. Certamente un primo risultato; compromesso però dalla inaccettabile opinione di riferir le due statue di Virtù ad uno stesso artista. La stretta affinità tra il S. Michele e la figura della 'Prudenza', offre la misura dell'intervento di Pére Johan; e sono opere delicate, dallo impianto gracile, e compiaciutamente ornamentale, dispersive nel gioco dei particolari. E neppure sembra giusta l'affermazione del Valentiner, (sopratutto quando poi si sia negata l'attribuzione a Pére Johan della 'Giustizia'), che in queste opere si possa scorgere lo sforzo del vecchio artista per trarsi fuori dalle strettoie della vecchia tradizione iberica, al contatto con le forme del Rinascimento italiano, o che la 'Prudenza' risenta dell'influenza che potevano esercitare le Virtù di Michelozzo alla Tomba del Cardinal Brancaccio. Non mancavano altre serie delle Virtù vuoi teologali, vuoi cardinali, in tutti i monumenti funebri del periodo angioino a Napoli, e non v'è da esitare nello stabilire verso chi andassero più vive le simpatie dello scultore iberico, se verso il Michelozzo di Sant'Angelo a Nilo, o verso l'Andrea da Firenze di S. Giovanni a Carbonara.

La 'Prudenza' è la prima delle Virtù della serie, ed evidentemente fu scolpita quando mancavano le altre, e quando ancora non erano state fissate le dimensioni delle nicchie così che sebbene poggi su di una base doppia, resta di tutte la più piccola. È non soltanto di misura inferiore alla 'Giustizia', che di consueto le viene affiancata con evidente fraintendimento e reciproca menomazione, tanto se entrambe si riuniscano sotto il nome di Laurana (A. Venturi), quanto sotto quello dello spagnolo (Valentiner). Silenziosa vecchiaia senza seguito, quella di Pére Johan, e non certo così circonfusa di gloria da poter competere con la veneranda canizie del gran Soprintendente di tutti i lavori, e guida delle giovani forze convenute all'Arco, il Sagrera.

Tra i marmi dell'interturrio è però difficile indicare qualcuno che sia attribuibile con certezza alla sua mano, e quindi, per la valutazione della presenza del Sagrera a

Napoli sarà giocoforza far ricorso almeno in via preliminare alla conoscenza delle sue sculture di Palma: ma una volta effettuata questa ideale restituzione all'ambiente, potremo intendere agevolmente come le correnti plastiche borgognone avessero potuto portarsi a Napoli per vivere la loro breve, e non del tutto infruttuosa, stagione italiana.

E sarà possibile definire anche la posizione di quel Santo Antonio Abate dal quale abbiamo preso le mosse: una immagine che avrebbe potuto figurare nel 'Compianto' dell'Hotel de Dieu, di Tonnère, e respirare aria di famiglia in una Chiesa di Avignone o di Digione. Certamente più che a Napoli o a Roma; e se certe inequivocabili caratteristiche sin dal primo esame hanno fatto avanzare il nome del Taccone, la differenza di impostazione nell'intera figura, tra questo esemplare napoletano e quelli romani di un decennio posteriori, si porrà a convalida della prima educazione di Paolo in orbita sagreriana, e del valore 'portante' della ultima attività del Sagrera.

Questo stesso postulato permette di scandagliare tra le sculture dell'Arco nel tentativo di una ulteriore definizione delle parti dovute alla collaborazione di Francesco Laurana, finora variamente suggerite dalla critica, ma ancora oscure ed incerte.

Non rifaremo la storia della lunga e complessa vicenda attribuzionistica per i lavori del Laurana all'Arco, a cominciar dal Fabriczy e dal Bertaux che rinunciavano a riconoscere l'intervento dell'artista nel grande complesso, ad Adolfo Venturi che allineava sotto il suo nome cose di disparata cultura, dal Rolfs che gli riferiva solo il disegno dell'Arco, al Burger, a Lionello Venturi, al Filangieri, al Pane, al Valentiner. È una ridda di contrastanti pareri, un impressionante mutar d'opinioni che la mancanza di precisi riferimenti ad una attività anteriore, mantiene nel campo dell'ipotetico [14].

Anche il Valentiner, che nel '37 affrontava la ricerca per i problemi dell'Arco con più aggiornata ed ampia preparazione, per quel che concerne il Laurana si mostrava reticente tendendo a contrarre il lavoro dell'artista entro limiti estremamente esigui: alcuni particolari decorativi sul Carro trionfale, le teste dei Cortigiani che affiancano lo stesso Carro ed il rilievo con gli armati, sulla parete interna dell'Arco, a destra, che mostra Alfonso con il suo seguito, tutti chiusi nella corazza e pronti a muovere per la guerra. Pochissimo, come si vede, per un artista impegnato a quel lavoro durante un periodo di sei anni, con una 'diminutio

capitis' che non ha alcun giustificato motivo, e che diventa ancora più grave, se, come noi crediamo sulla scorta dei ritratti di Ferdinando I al Louvre e di Alfonso II a New York, il rilievo con Alfonso chiuso nella corazza, non spetta al Laurana ma al ben mediocre Pietro da Milano.

Pure esiste nell'Arco un gruppo di sculture dai caratteri strettamente similari, di evidente ed unitaria caratterizzazione stilistica, che può, con notevole ampiezza, restituire l'immagine di un artista, al quale, valutati i documenti, chiarito l'aspetto degli altri maestri, e visto infine il successivo sviluppo, non potrà darsi altro nome che non sia quello di Francesco Laurana.

Laurana giunge a Napoli nel '52, presumibilmente tra i venti ed i trent'anni, dalla natìa Dalmazia dopo un soggiorno a Venezia, e non come umile garzone apprendista alla bottega di Pietro da Milano, ma come maestro, al pari degli altri; così chiaramente lo dicono sempre le carte d'archivio ed anzi il primo documento, una cedola del 17 luglio 1453, accorda soltanto a lui, citato tra gli altri scultori noti, l'onorifico titolo di 'mestre' (ma non daremo valore d'atto a quella che potrebbe essere stata la semplice distrazione di un amanuense).

Sull'attività precedente al soggiorno napoletano non è possibile stabilire alcun dato certo: troppo labili gli indizi offerti dagli angeli sebenicensi, cui A. Venturi voleva affidare il cómpito d'una prima testimonianza lauranesca (e così decisamente improntati alla maniera dell'Alessi da celare ogni segno di genio), infondata l'attribuzione tradizionale del bassorilievo della Sant'Anastasia nel Museo di San Donato a Zara [15], erroneo il più recente riferimento della Madonnina di Torcello già attribuita dal Burger, e ribadita dal Valentiner, a Domenico Gagini. Nessuna traccia quindi di una primitiva attività del giovane scultore; e nessun segno di immediata evidenza da permettere precise deduzioni sulle prime opere napoletane, che abbagliate dal lume sagreriano presentano rinnovati e mutati quei tratti che sarebbero serviti alla identificazione di opere precedenti. Tuttavia in queste opere si conserva una persistente impronta della cultura originaria, ancora distinguibile oltre la smagliante veste locale, una preparazione d'indirizzo veneziano quale poteva essere stata trasmessa dallo atelier di Bartolomeo Buon; sarà questo, pertanto, il segno distintivo della produzione del Maestro Dalmata, nel cantiere dell'Arco.

Ed è opportuno qui riprendere il confronto tra la 'Giu-

stizia' /*tav.* 3/ e la 'Prudenza', e contrapporre alla gotica esilità della 'Prudenza', la terribile fierezza, la distante dignità della 'Giustizia', solenne monolito di intensa compattezza, pervaso da un rude senso di energia, nella costante tensione plastica delle superfici. E qui certamente l'ombra di Michelozzo sovrasta inequivocabile ed una nuova sensibilità formale si impone prepotente. Ma ancora Rinascimento non è, ché questa eroica violenza è di rinnovata accezione gotica, ed in connessione con quella tendenza sluteriana che si affermava negli stessi anni, vivacissima ed incontrastata, dall'un canto all'altro d'Europa.

Nulla in comune con la volenterosa intenzione decorativa della 'Prudenza' di Pére Johan e tanto meno con l'archeologismo scolastico a fiato mozzo della 'Fortezza', di Isaia da Pisa, o con gli aristocratici decadenti preziosismi della 'Temperanza' di Domenico Gagini; il fatto nuovo in questa 'Giustizia' è l'affermazione rigorosa e quasi esasperata della costruzione, nel suo vincolo totale di massa e di superficie. La ferma delimitazione dei volumi anzitutto segnati come in una prevista successione di moduli ideali (ed anche l'irreale casco dei capelli astrattizza pensieri naturalistici in forme di puro sentimento geometrico, e così le sbarrate pupille di cristiana 'boopis' stralunata, la determinazione calibrata del drappo cadente a piramide, e sinanco l'inatteso bizzarro nodo sul petto, come un solido fratto e ricomposto, che ancora tutto riserba la forza dell'esplosione, il calore interno); il trattamento virile quasi trasandato, con bruschi improvvisi tagli d'ombra, e con il netto rifiuto d'ogni trapasso addolcito, sì che alla interna fermezza d'imposto architettonico corrisponda un trattamento di superficie improntato ad analoga severità di concezione, in tutto, come nella corrispondenza delle due parti d'una linea curva, concorrente alla definizione di un unico risultato. E conservano queste superfici come i segni di un furioso intervento a violenti colpi d'unghia su di una pasta docilmente sensibile, con una mediazione di trapassi luminosi che vanno dalle ombre addensate negli incavati ed aspri anfratti, della parte inferiore, ai più lievi trapassi, ma pur sempre franchi e rigorosi della parte superiore. E questi sono tratti propri del Laurana, e non sarà quindi più necessario procedere a mezzo di eliminazione, nell'apparato delle carte d'archivio, ché là ove più alta vola la capacità creativa, le ambiguità formali e le incertezze cedono alla caratterizzazione che è il segno costante di ogni grande personalità.

Per la figura della 'Giustizia' l'alternativa non potrebbe impostarsi che tra due nomi soli: Sagrera e Laurana; ogni altra possibilità implicherebbe comunque una svalutazione dell'opera che si pone, a nostro avviso, come il brano più avvincente dello smisurato portale marmoreo.

Elementi veneti persistono anche nell'amalgama di intonazione nuova, ed un senso di misura classica, come di elezione tardo-antica, eleva ed astrae questa figura in presentimento di dignità rinascimentale: ed in questo primo Laurana, sluteriano e borgognone quanto gli permetteva il troppo breve sodalizio con Guillermo Sagrera, è il frutto più alto della breve ed intensa stagione napoletana, insula mediterranea, elevata, per un brevissimo giro d'anni al rango di baluardo di resistenza gotica al Rinascimento, in Italia.

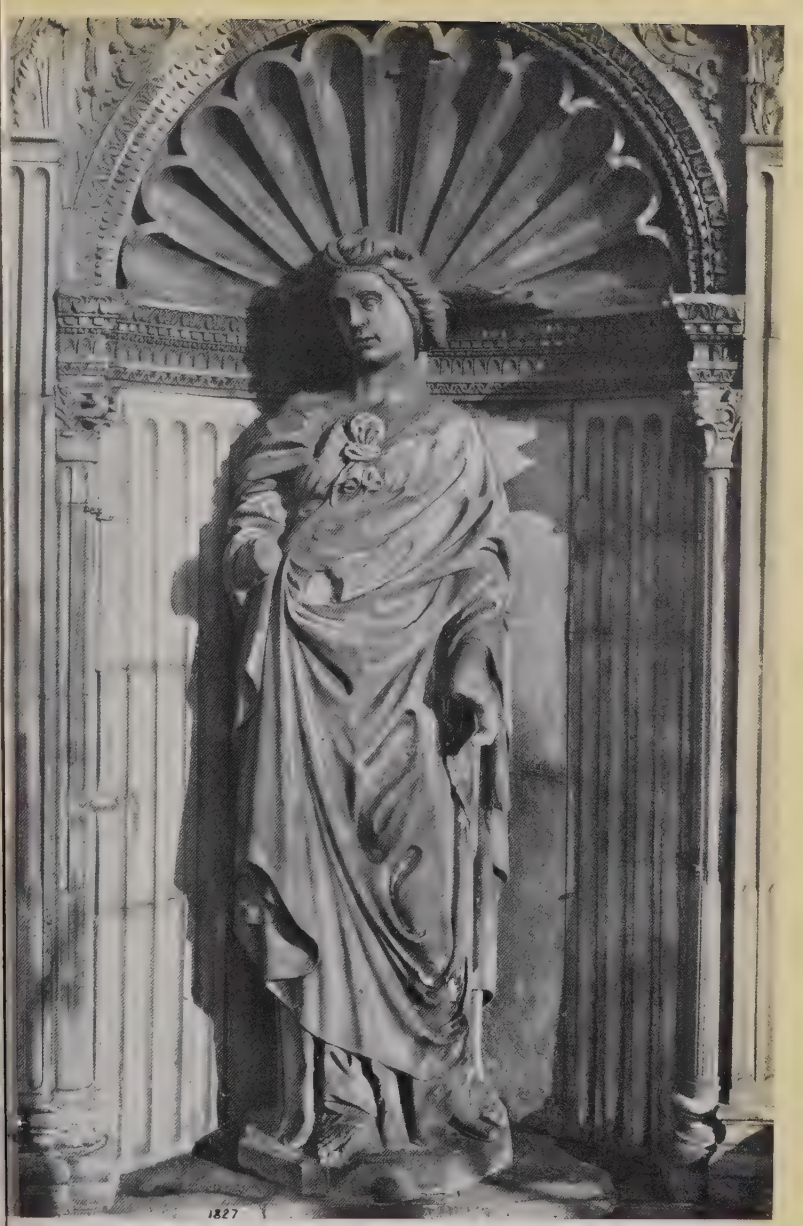
E stabilito per Laurana il primo punto fermo non è difficile procedere ad altre identificazioni, pur evitando di approfondire l'esame per una parte notevole dell'Arco, ma di troppo incerta lettura e mal documentata dall'unica fotografia di insieme, quella del timpano con le due figure fluviali. Anche questo è problema del primo momento dei lavori nella contemperanza di una ostentata sapienza antichizzante e di mezzi espressivi ancora in tutto gotici; problema attributivo la cui soluzione oscilla tra il nome il Laurana e quello di Paolo Romano.

Nessun dubbio per le due figure dei dignitari ai lati del Carro (e solo uno studio ravvicinato, sui ponti, potrebbe permettere l'estensione del riferimento a Laurana anche per qualcuno dei ritratti, sulla prima lastra del seguito, che è tutta eseguita da Pietro da Milano) e così per le decorazioni del Carro, attondate come sulla base di un busto, parti queste già concordemente riferite dalla critica. Ma, decisamente negato al Laurana il riquadro con Alfonso che va alla guerra, vorremmo rinnovare [16] la segnalazione di due altre lastre, finora trascurate, forse per la loro collocazione non preminente, l'una con l'Ambasceria tunisina guidata da Sidi Ibrahim e l'altra con i trombettieri a cavallo, le due lastre affrontate sulle due pareti interne del fregio, ai lati delle edicole terminali /*tavole* 4, 5/.

In particolare di grande bellezza sono i vecchioni dell'ambasceria tunisina (e si parla di tutta la lastra, ivi comprendendo anche l'ultima figura, che risulta a tergo di quelle presentate nella fotografia; unica, di impegno, tra le altre rozzissime della folla sul prospetto della edicola, inde-

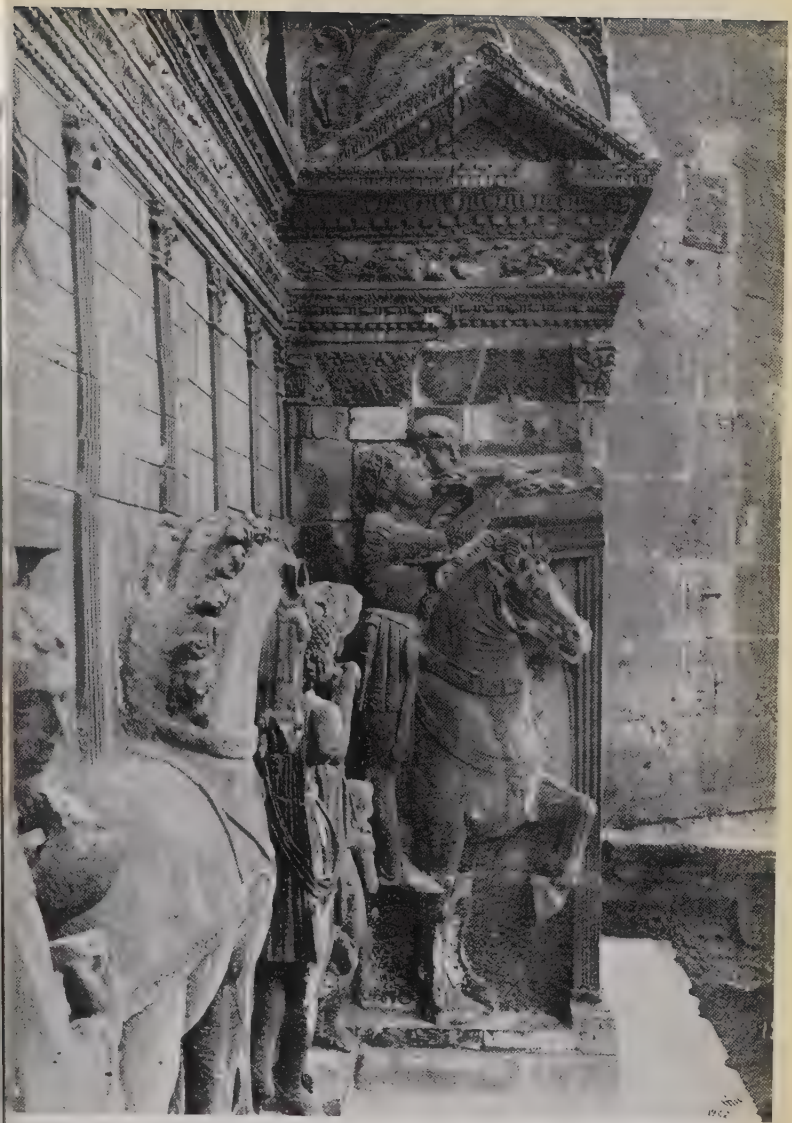
1 - *Paolo Romano:*
Sant'Antonio Abate *Napoli, Arco di Castelnuovo*

2 - *Paolo Romano: Sant'Antonio Abate (particolare del precedente)*



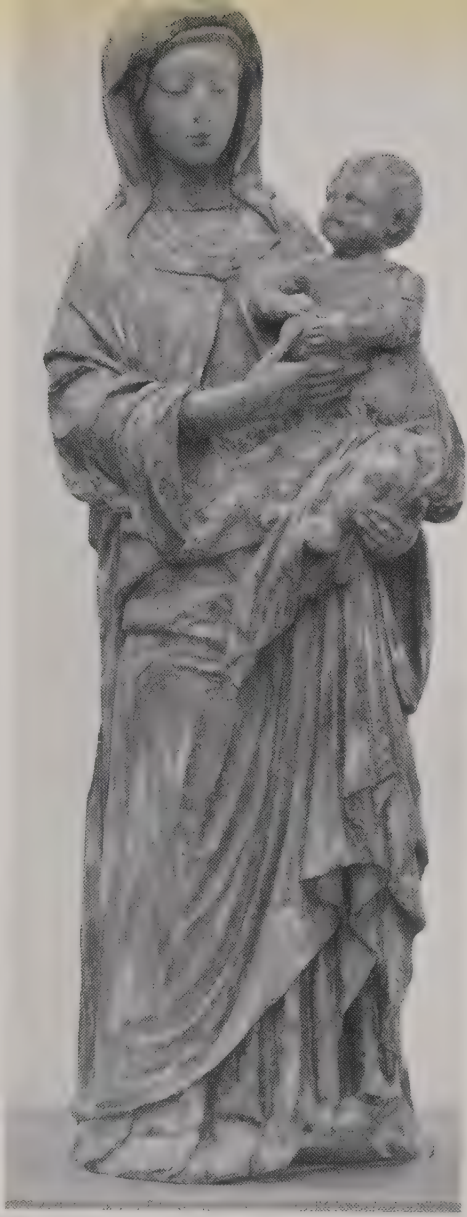
- *Francesco Laurana: La Giustizia* *Napoli, Arco di Castelnuovo*

4 - Francesco Laurana: l'Ambasceria Tunisina *Napoli, Arco di Castelnuovo*



- *Francesco Laurana: i Trombettieri a cavallo* *Napoli, Arco di Castelnuovo*

6 - Guillermo Sagrera: Ritratto di Alfonso d'Aragona *Napoli, Arco di Castelnuovo*



7 - Francesco Laurana: Madonna
Napoli, S. Maria Materdomini

8 - Francesco Laurana: Madonna (particolare della precedente)

- *Francesco Laurana: Madonna (particolare della precedente)*

10 - Francesco Laurana: Madonna *Napoli, cappella di Santa Barbara*

1 - *Francesco Laurana: Madonna (particolare della precedente)*

12 - Francesco Laurana: Madonna in trono (particolare) Napoli, Sant'Agostino alla Zecca

gne anche della mano di Isaia da Pisa, e opera di un suo collaboratore anonimo, un giovine garzone 'del Reame'); lontani discendenti dei Profeti della Certosa di Champmol, partecipi della stessa primigenia energia, di una distante ed isolata alterigia colti scrupolosamente sulla indicazione del vecchio appunto di cronaca nei loro caratteristici turbantoni e con le vesti di broccato, tese come una lamina di ferro martellato, appena increspata nelle pieghe, con nervosa eleganza. Ed anche qui fremono le superfici intorno a severe sintesi di volumi ed una intensa vitalità nobilita gli indimenticabili vegliardi in un diffuso sentimento di energia scattante e repressa. E lo stesso discorso vale per i trombettieri a cavallo, trattati però con impegno minore.

Entro questi limiti diviene più agevole collegare l'attività napoletana del Laurana a quella successiva di Provenza e di Sicilia, e sopratutto tracciare un verisimile collegamento con la primitiva maturazione veneta, innegabile anche se ancora tutta da determinare.

Nei suoi ultimi anni di vita dunque, a giudicar dai risultati, Guillermo Sagrera portò anche a Napoli il suo alto messaggio di cultura. Ma vi erano opere sue maggiori, che rivelassero le sue qualità di scultore, oltre i capitelli figurati della Sala dei Baroni?

Esiste nel complesso del fregio una figura, che non è tra quelle meglio conservate, e che non ha particolarmente attratto l'attenzione della critica: è la figura di Alfonso, in equilibrio instabile sul trono dalla prospettiva sforzata, sotto il baldacchino pittoricamente svolazzante ed inciso come un trompe-l'oeil /*tavola* 6/.

Colpisce nell'atteggiamento della figura, e qui non vogliamo riferirci al semplice modulo iconografico, la particolare rappresentazione dello spirito di regalità e di comando, e tornano immediate al ricordo le immagini dipinte di Carlo VII o di Étienne Chévalier o di Jouvenel des Ursins. Ridotto in condizioni di scarsa leggibilità il volto, a differenza di tutti gli altri del fregio, eroso e come consunto, l'analisi deve affidarsi alla pesante veste che avvolge il corpo del sovrano in sontuoso drappeggiamento: le pieghe come di pesante feltro si abbandonano su se stesse, morbide e solenni ad un tempo, il cannulato sul petto si distende con vivo senso di decoro, l'ampiezza del panno si attorce sulle gambe in un insistito accavallarsi di pieghe. Qui il linguaggio si è fatto solenne, magniloquente, aulico, pari all'altezza del tema ed alla dignità del compito, ed il passo si distacca unico

e non comparabile ad altri, tra tutti i marmi dell'Arco.

Non vogliamo che prevalga la facile suggestione che può nascere spontanea da quanto si conosce circa la posizione di Sagrera nei lavori di Castelnuovo, ed i suoi rapporti col Re. Ma è innegabile che questo gusto per un panneggiare espanso e ricco, è proprio quello del Battista o dell'Angelo custode della Lonja di Palma, e che, documentate tutte le maestranze, non sapremmo a chi riferire, con eguale margine di attendibilità, questa figura chiaramente distinta dalle parti circostanti.

Ed è gusto di provenienza borgognona, testimonianza di un momento caratteristico, estremamente significativo, nello svolgimento dell'arte napoletana.

*

Negli anni di Alfonso, già il Laurana occupa una precisa posizione, se non prevalente, certamente illustre, e non dubitiamo, ricordando anche il noto passo del Summonte, che a lui spettasse l'eredità del Sagrera, più legittimamente che non agli eredi diretti catalani, i quali portarono a termine la costruzione della Sala dei Baroni, o al sempre inceppato e provinciale Pietro da Milano 'protomagister' nella ripresa dei lavori del 1465.

È un artista ormai maturo e glorioso, e di fama mediterranea Laurana, quando raggiunge una seconda volta Napoli, al tempo di Ferrante. È noto il documento del 1474 per la Madonnina, che ancora oggi si vede nella sua collocazione, sul portale d'ingresso della Cappella di S. Barbara. A Napoli giungeva dalla Sicilia, dove aveva lavorato tra il '67 ed il '71. La data 1471 si legge sulla base della Madonna che si conserva a Noto, e deve essere la data del passaggio a Napoli se una nuova Madonna del Laurana, a quella pressochè identica, ed ancora inedita, si conserva in questa città, sulla facciata della Chiesetta di S. Maria Materdomini. Questa scultura ci è stata già segnalata dal prof. Longhi sulla scorta di una vecchia fotografia da lui stesso fatta eseguire verso il 1916, ed è perciò a lui che va il riconoscimento di questo nuovo numero nel limitato catalogo delle opere di Francesco Laurana /*tavole* 7, 8, 9/.

Ed è una attribuzione che si convalida al semplice esame dell'opera: l'avorio polito del volto ovoidale, in diretta aspirazione alle purezze più antiche di Chartres o di Saint Denis, i trapassi commossi dalla fronte alle palpebre, dove ogni accenno d'ombra spezzerebbe, come una profanazione,

l'equilibrio metafisico della apparizione sovrumana, ed il pulsare dell'epidermide sbiancata e perlacea che si rinnova nel gioco fragilissimo del polso, della mano affusolata.

Non sappiamo quanto mutasse l'effetto di questa scultura rivestita dalla policromia originaria della quale restano minime ma innegabili traccie. Certamente nella policromia doveva essere la soluzione in senso unitario della apparente discontinuità tra la parte inferiore impostata secondo un'aspra costruzione di massa, incisa d'ombre e quasi violentemente sbozzata a sprezzanti rapidissimi colpi di scalpello ancora evidenti, e la parte superiore, sempre più accuratamente rifinita sino alla trasparente amorosa levigatezza degli incarnati, sì che il capo ed il busto risplendano nel massimo della luminosità. E che la luce dovesse concorrere a trasfigurare la materia è conclusione certa, congiunta all'altra che dosatissimo e tutto previsto doveva presentarsi il giuoco di deformazione ottica, per la prospettiva dal basso in alto, sul portale della Chiesa nella angusta piazzetta di Santa Maria Materdomini.

Il confronto di questa scultura con quella di Noto, firmata e datata, non si risolve a svantaggio dell'opera napoletana, forse diminuita dallo stato di conservazione meno soddisfacente, ma liricamente improvvisa e come risolta di getto, rispetto all'altra minuziosamente rifinita con gusto calligrafico. Ma l'una e l'altra si pongono tra i risultati più alti del secolo, e fanno di questo momento, intorno al 1471, il tempo di grazia del Laurana.

E la premessa di opere tali non può esser suggerita che dall'atteggiamento ancor più che conservatore, quasi nostalgico, del Laurana, nello attingere, durante il primo soggiorno in Provenza, tra il '58 ed il '67, alle più limpide sorgenti del gotico francese: ricercatore di un antico linguaggio felice, cogliendo emozioni vitali nelle antiche cattedrali, così da rivestire vecchie forme, rispettosamente elaborate, d'una sommessa vena sentimentale, d'un più diretto e trepido calore umano che è come il segno dei tempi nuovi e quasi la riconquista, per grazia di cultura, di una verginità primigenia.

Le due Madonne più antiche, di Noto o di Santa Maria Materdomini a Napoli, si pongono a documento di questa incredibile avventura culturale, per la quale Laurana, pur educato a forme più moderne di cultura francese, e certamente aggiornato su tutte le espressioni del plasticismo a lui contemporaneo, torna dal viaggio in Provenza con un bagaglio

di cultura antica da sperimentare e non in un ambiente provinciale, si badi, ma in quelle terre aragonesi aperte a tutte le esperienze, là dove Antonello formulava i suoi primi risultati.

E, certamente, soprattutto la vena ritrattistica poteva atteggiarsi ad esemplificazioni tolte alla produzione fiamminga, ormai generalmente diffusa, a Napoli, come in Provenza o in Sicilia, che restava però dato esterno, da risolversi al più in amorosa micrografia del bel particolare isolato. L'empito culturale gotico informava costantemente questa difficile impresa, questo disperato tentativo d'una impossibile restaurazione; ancora in questi anni Laurana non aveva avuto coscienza dell'opera di Piero della Francesca, e neppure di quella di Antonello da Messina. Il ripetere che si fa insistente di un rapporto Antonello-Laurana, crediamo debba rifiutarsi, in quanto nato dalla semplice constatazione di un fenomeno di concomitanza di due grandi personalità nella stessa regione; Antonello era non soltanto il 'genius loci', ma l'uomo pronto a cogliere ed assimilare tutto quanto si offrisse alla sua inesauribile capacità di rinnovamento, mentre il solitario Laurana, con le sue meditazioni costanti in una determinata direzione formale, restava fuori del fermento della cultura artistica di questi anni in Italia. E le conseguenze, come è ovvio, furono che ad Antonello si legarono taluni eventi notevolissimi della pittura veneta, mentre Laurana non ebbe seguito, oltre che in termini di generico formalismo.

Tanto restava fuori Laurana dalle travagliatissime vicende della vita artistica del secolo che neppure la fulgurazione franceschiana potè valere a rivelargli nuovi orizzonti, ché anzi servì soltanto a chiudere ed isolare il periodo migliore.

Nelle successive esperienze, infatti, a Marsiglia o a Tarascona, come ad Avignone e più tardi nelle opere dell'ultimo soggiorno italiano, nelle madonne siciliane di Messina, del Duomo o della Chiesa dei Francescani di Palermo o in quella napoletana [17] di Sant'Agostino della Zecca /*tav.* 12/ come negli ultimi ritratti di Palermo, di Vienna, e di Parigi (Louvre e Coll. Jacquemart André) sembra recedere su posizioni più prossime a quelle iniziali ma di un più greve impasto, nelle quali si va spegnendo (ed ancora balugina in frammenti isolati) l'astratta e ferma vitalità lirica delle opere precedenti. Sì che l'ultimo Laurana sembra indegno della sua fama, anche a Marsiglia ed a Tarascona [18], e l'"Andata al Calvario' di Avignone [18] — pur considerata la grande bellezza di taluni suoi passi —, non supera i limiti d'una modesta produzione di provincia francese.

Ma nelle opere del primo tempo di Sicilia e del secondo napoletano sono i segni inconfondibili del Laurana più alto, quello dei ritratti universalmente famosi [19], ed è qui l'ultima pagina del mondo gotico.

Qui si spegne il medioevo; mentre dappertutto ragione e conoscenza intraprendono il determinarsi d'ogni fare artistico, queste Madonne del Laurana rappresentano le ultime epifanie cristiane, ed in esse ancora si trasumana il mito della fanciulla-madre, nei termini più ortodossi della tradizione illustre cui non sfugge neppure, significativa notazione di quell'esaltato senso d'ossequio, il lieve 'hanchement' degli avori dugenteschi.

In successione a queste opere dovè cadere il momento franceschiano; una piccola stagione, quasi un breve volgere d'ore. Per l'incontro con il conterraneo Luciano da Laurana, reduce da Urbino [20], o per un viaggio ad Urbino, con una conoscenza di opere ancora non finite forse, come la Madonna di Sinigallia o la Pala che è ora a Brera? Dopo il '71 la Madonna di Santa Maria Materdomini, prima del marzo '74 e quindi nel '73 la Madonna della Cappella di Santa Barbara [21]. Tra le due statue si inserisce la nuova esperienza, ché veramente sembra mutare il mondo sentimentale dell'artista, ed altri ideali, altra conoscenza, altra sensibilità informino di una realtà nuova, più terrena e più quotidiana, la Madonnina di Santa Barbara, normalizzata nella totale sintesi del volume in tutta semplicità di espressione */tavole* 10, 11/.

È il momento urbinate del Busto di Battista Sforza agli Uffizi, postumo, ma non mai ricalcato da una maschera funebre.

L'omaggio al Maestro di Borgo è compiuto: tornano le commissioni in terra di Francia, Laurana riprende il suo vagare da sponda a sponda. Ma il contatto con Piero, ha infranto, fatale, un fragilissimo mondo d'incantate purezze; alla ricerca di una concretezza fisica e di una realtà contingente, la ripresa non potrà essere che in termini di sforzata applicazione naturalistica. Ed è chiaro che la vicenda valida del Laurana, è, a questi anni, definitivamente conchiusa.

NOTE

[1] A. Avena, *Il restauro dell'Arco di Alfonso d'Aragona in Napoli*, Roma 1908.

[2] Riccardo Filangieri di Candida, *Rassegna critica delle fonti per la Storia di Castelnuovo*, in 'Arch. Stor. Prov. Napol.' 1936-39. Pubblicato anche in estratto suddiviso in quattro volumetti. Dello stesso Filangieri

va anche ricordato: *Castelnuovo, Reggia Angioina ed Aragonese di Napoli* Napoli 1934, e, *L'Arco di Alfonso d'Aragona*, in 'Dedalo' 1932.

[3] Vedi soprattutto: W. R. Valentiner, *The early Development of Domenico Gagini*, in 'Burlington Magazine', 1935; id., *Andrea dell'Aquila Painter and Sculptor*, in 'The Art Bulletin' 1937; id., *A Madonna Statuette by Domenico Gagini*, in 'Art in America' 1937.

[4] Vedi: H. E. Wethey, *Guillermo Sagrera*, in 'Art Bulletin', 1939.

[5] Riportate tutte in una precisa sintesi delle notizie essenziali dal Filangieri, *Rassegna* ecc. già citato.

[6] Il disegno che fu pubblicato dal Planiscig ('*Ein Entwurf für den Triumphbogen*' ecc. in 'Jahrbuch des Preuss. Kunstsaml.' 1932), porta in calce la scritta 'Bonomi de Ravena'. Il Filangieri ('*Un più antico progetto dell'Arco Trionfale di A. d'Aragona*' in 'Rassegna storica napoletana', 1933) identifica questo Bonomo con il Bonhoms o Bosom che appare tra il 1444 ed il 1448 nei documenti aragonesi in veste di amministratore dell'opera di ricostruzione di Castelnuovo.

[7] Come riferisce il Filangieri (op. cit. 1938), già in un documento del 1443 Arnaldo Sanz è qualificato 'diputato administrar qui continuament se fa en lo dit Castell'. E vari incarichi direttivi (non precisati) oltre alla carica di Castellano, risulta dai documenti, avesse ancora nel 1451.

[8] R. Longhi, *Ancora sulla cultura del Fouquet*, in 'Paragone', 1952, n. 27.

[9] C. Gnudi, *Niccolò dell'Arca*, Torino, 1942.

[10] In un dispaccio al Governatore di Majorca in data 21 ott. 1450, a proposito della lite tra il Sagrera ed il Collegio dei Mercanti della Lonja di Palma.

[11] E da poco un nuovo e significativo documento è stato portato alla chiarificazione del problema, con il ritrovamento di un trittico, in un vecchio deposito di legna della Chiesa di Monteoliveto a Napoli, opera di un ignoto artista locale verso il 1460-70, nel quale torna il segno caratteristico delle nature morte di libri nella parte superiore dei due laterali, a sormontare come di consueto, due Santi dottori.

Di questo inedito è stata data notizia nel *Catalogo della II Mostra di Restauri della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli*. Napoli, 1952.

[12] Tra le sculture napoletane di questo tempo si conserva una piccola Madonna col putto, ora al Museo di S. Martino ma originariamente con una imprecisata collocazione, in Castelnuovo, che è una caratteristica esercitazione su di un tema di Pére Johan; ineccepibili i motivi di concordanza stilistica con le formelle delle Storie di Santa Tecla della Cattedrale di Tarragona, e soltanto intristiti da un impoverimento formale dovuto ai mezzi più modesti dello scolaro.

[13] Op. cit., 1937.

[14] Il Filangieri menziona accuratamente tutta la bibliografia del problema. Oltre i citati scritti del Valentiner, per quanto concerne i contributi più recenti, va segnalato: R. Pane, *Architettura del Rinascimento a Napoli*, Napoli, 1937, G. Mariacher, *L'Arte di Fr. Laurana*, in 'Vernice', 1948, ed anche G. Mariacher, *Un'opera ignorata di Fr. Laurana*, in 'Belle Arti', 1951.

[15] Curiosa ipotesi questa del bassorilievo della Santa Anastasia, avanzata per primo, mi pare, da A. Dudan, (*La Dalmazia nell'Arte italiana*, Milano 1922), confermata da C. M. Ivekovic (*Bau und Kunstdenkmäler in Dalmatien*, I, *Zara*; Wien 1927) che splendidamente la pubblica nell'intero e nel particolare, e più di recente ripresa dal Mariacher (op. cit.) ma sfuggita alla maggior parte degli specialisti sull'argomento.

Il Dudan avanza l'ipotesi di una datazione sul '40 che sembra corrispondere ai caratteri dell'opera, mediocre, provinciale e ritardataria,

ispirata al gusto di Niccolò Lamberti ma immune anche dal risentimento delle contemporanee opere veneziane di gusto più aggiornato. E con questi caratteri, non basta da sola la ragione geografica a convalidare l'attribuzione.

[16] Vedi anche R. Causa, *Contributi alla conoscenza della scultura del '400 a Napoli*, in F. Bologna e R. Causa, *Sculture lignee nella Campania*, Napoli 1950.

[17] Vedi: W. R. Valentiner, *Laurana's Portrait Busts of Women*, in 'Art Quarterly', 1942. Ingegnosa ed acuta l'indagine del Valentiner per dare una sistemazione cronologica alla serie dei ritratti; e su questa base, una volta stabilita la presenza in Italia del Laurana dopo il tempo di Avignone, scaturisce logica la conseguenza di ritardare alcune delle Madonne siciliane, e di riconoscere al Laurana, nella fase ultima, quella Napoletana di Sant'Agostino della Zecca, pubblicata nei *Contributi* menzionati alla nota precedente.

[18] Ma a Tarascona va considerata in tutta la sua importanza la Tomba di Santa Marta, nella Cripta della chiesa (pur tenendo presente che soltanto il bassorilievo con la figura della 'gisante' è autografo del Laurana), opera che invece è, salve poche eccezioni, ignorata dalla critica, e, nel suo particolare di maggiore interesse del rilievo nel piano superiore del sarcofago, mai riprodotta.

[19] Di fronte a questa personalissima posizione la critica ha rotto gli argini abbandonandosi ad incontrollate effusioni e fulguranti riferimenti lungo tutto il percorso delle storie dell'arte, dall'origine ad oggi. Basterà citare il caso più caratteristico, quello del Galassi (in '*La Scultura fiorentina del '400*, Milano, 1949) che si richiama ai ritratti egizi 'come certuni della IV Dinastia (i ritratti-maschere dei familiari di Chefren) e certi altri di età saitica più decisamente cristallati' o quello di John Walker (nella prefazione al Catalogo della Collezione Mellon, Washington, 1949) che non esita a caratterizzare lapidariamente il Laurana, 'precursor of Brancusi'.

[20] Luciano Laurana viene a Napoli per la prima volta nel 1472 ed occupa il posto fino allora tenuto da Guglielmo Monaco 'Mestre Lucian Laurana mestre de artelleries, lo qual lo Senyor Rey fa venir de Urbino', ed anzi la ricerca del Filangieri (op. cit.) può stabilire che l'architetto è a Napoli dal 1° sett. di quell'anno, e vi resta fino al '74 o '75, allorché si reca a Pesaro incaricato della costruzione della Rocca.

[21] Si noti però che nella Madonna di S. Barbara la mano della Vergine, in posizione 'antonellesca' è frutto di restauro. Così pure il braccino nudo del bambino, che invece doveva scendere a poggiarsi sulle gambe (dove è rimasto il buco del perno di raccordo). Il putto può considerarsi quasi completamente perduto per l'erosione della superficie; anche la fascia nella vita è il risultato di una riscalpellatura recente.

GIOVANNI TESTORI

INTRODUZIONE AL GUALA

La prima apparizione di P. Francesco Guala (ovvero P. Francesco Gualla) sul piano nazionale e, dunque, il primo tentativo per levarlo dal chiuso di interessi esclusivamente

locali, risale all'11, allorché uno dei suoi capolavori, 'I canonici di Lu', scendono dal Monferrato a Firenze, per far parte di quella raffazzonata e pericolosamente babelica rassegna, che fu la 'Mostra del ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo': che a quella data, tuttavia, egli non fosse minimamente noto alla pur sontuosa accolta di spiriti ordinatori, lo dimostra il fatto che, quel suo capolavoro, viene esposto con un punto interrogativo: come a dire: 'Guala, può darsi, ma chi è poi questo Guala?'.

L'interrogativo vien tolto, è vero, nell'edizione illustrata e e commentata che, del catalogo, escì, come ben si sa, soltanto sedici anni dopo, ma per essere sostituito da un altro segno di incuria, se non proprio d'ignoranza: infatti da 'casalese' che è, il Guala si trova a nascere nientemeno che a Cavalese, in Val di Fiemme.

Scarsa fortuna, dunque, per quanto riguarda il rispetto, in quella prima sortita. E noi non possiamo dire se eguale scarsità, in quell'occasione, gli toccasse anche nei riguardi dell'interesse critico. Tuttavia, a sfogliare recensioni e commenti, non si ricava, per il caso del 'paolotto casalese', molta commozione: e se 'rivelazione', come ci si sussurra, ad alcuni potè sembrare, le conseguenze di tale rivelazione non furono, questo è certo, proficue: rimasero nella mente, ovvero si spensero presto.

Infatti alla successiva e ben più importante mostra fiorentina del '22, 'La pittura italiana del seicento e del settecento', il Guala risulta completamente assente. Si deve dunque dedurre che la Commissione regionale del Piemonte, la quale pure pensa a mandarvi il Beaumont e il Galliari, non spende per lui parola alcuna: ed era invece l'occasione propizia per una presentazione meno esigua di quella dell'11: la quale, ove fosse avvenuta, avrebbe dato al Guala, non è dubbio, il riconoscimento che gli toccava e che invece fu protratto per molti altri anni, tanto sulla parte che, nel settecento piemontese, sostenne, parte primissima, quanto sulla qualità di quella parte che, pur misurata sull'intero ghirigoro del 'rococò' italiano, fu delle più prelibate.

Niente, dunque, del Guala a Firenze, nel '22. Niente a Venezia, nel '29, alla 'Mostra del settecento italiano', dove, insieme agli arazzi, al Bernero, al Piffetti e al Bonzanigo, avrebbe retto benissimo la parte della pittura. Niente a Londra nel '30, niente a Parigi nel '35: esposizioni per le quali emigrarono artisti pure meno spiritosi e convincenti di lui.

Dopo l'11, dunque, come il suo capolavoro di Lu, anche il Guala, torna in provincia e vi rimane, indisturbato, fino al '35. In quell'anno infatti la Gabrielli, stendendone la prima e fondamentale 'ébauche' critica, si decide a parlare di lui nei termini che, giustamente, gli competono e a rivendicargli una gloria, non proprio solo casalese, avviandone un'altra volta, e definitivamente, il lancio. Due anni dopo, come per controcanto, il Viale dà un'altra spinta a quel riconoscimento e gli riserva alla 'Mostra del Barocco piemontese', un'intera sala: occasione questa in cui fin U. Ojetti riesce, dalle colonne del 'Corriere della Sera', a parlare di 'rivelazione'. Nello stesso anno, la sala allestita dal Viale, vien trasportata a Casale ed ivi isolatamente esposta. Poi, da quella data in qua, salvo alcuni lievi accenni da parte dei critici veneti d'arte veneta, al solito avari nell'ammettere che qualcosa, anche nei registri minori, possa essere accaduto al di là della laguna e della terraferma, nulla fino al '49: anno in cui vien stampata l'esplicita monografia di Roberto Carità.

Quale l'eco di questo ingresso del Guala nella letteratura artistica? Difficile a misurarsi, tanto i fatti son vicini: ma non manca di stupire il constatar come nel volume del Golzio su 'Il seicento e il settecento' – 1950 – il Guala sia presente col solo nome, mentre al Van Loo e ai suoi affreschi di Stupinigi, sicuramente meno geniali dei soffitti casalesi di P. Francesco, sono riservate ben quattro tavole e gli accenni del caso. Sproporzione ingiusta, soprattutto volendo, come si mirava, dare d'ogni momento e regione una documentazione ove presente e tradizione, sortissero al loro esito di maggior individuazione, che in Piemonte, per la pittura, fu, senza dubbio alcuno, proprio quello del Guala. Sproporzione, crediamo, da allogarsi al pan-venetismo, di cui molta critica continua a soffrire.

E così, con questo lieve lamento, siamo arrivati nelle nostre stesse mani: al punto cioè di licenziare la presente impresa: d'una mostra tutta per il Guala. Ora, se prima di iniziarne l'illustrazione, s'è voluto stendere la breve storia critica della sua fortuna che si è stesa, è stato oltre che per fare il punto sulla situazione, per riconoscere, com'è di dovere, che, proprio e solo in grazia agli studi della Gabrielli, del Viale e del Carità, e, in regioni locali, alle amorose ricerche del Negri, del Tornielli e del Martinotti, s'è potuto realizzare, oggi, quest'impresa, con la levità e il piacere con cui s'orchestra un concerto da camera: scompigli di sorrisi e di sete:

caricate leggerezze: non più: ma i flauti e gli oboi di questo concertino, hanno fiato veramente, sia pure che vi soffino labbra inzuccherate: da preferirsi, dunque, sia pure come trasferimento figurale di un gusto sommamente futile, ai gran concerti che quella futilità anzichè deliberare, vorrebbero condurre alle pompe di un'impossibile glorificazione.

*

Che l'architettura piemontese del 700, con il passar la guida dal genio del Guarini a quello, grandissimo, dello Juvarra, si trovi a camminare con un passo di ritmo e d'apertura europea, e anzi che, nei primi tre decenni del secolo, si trovi addirittura ad essere in testa, è ormai cognizione critica comunemente acquisita, che solo malposti nazionalismi possono sottovalutare: ma che, a crescere con uno stesso passo, s'intende fatta la riduzione dei formati, sia anche tutta la connessione d'arti minori che, di quella architettura, formarono il 'decoro' e l''arredamento', non giureremmo sia altrettanto lata cognizione.

Si dice questo, non per prendere il discorso troppo da lontano, ma, anzi, per prenderlo dal punto pertinente: perchè, passando, come si deve, dal diagramma della cultura torinese, che fu, nel settecento piemontese, centrale, a quello, riflesso, delle città vicine, e per quel che ci riguarda ora, alla cultura di una citta come Casale, che fu luogo di nascita e, quasi assolutamente, di operosità del Guala, servirà per aver presente, sempre, la qualità di quel diagramma principe, sul quale, i vicini e i minori crearono e registrarono i loro. Infatti, proprio a Casale e pressochè negli stessi anni dello Juvarra, si vede fiorire, nell'architettura, un'artista come lo Scapitta (monferrino e non siciliano, come sin qui s'è ritenuto, forse in relazione al messinese Juvarra), il quale ponendosi a mezzo tra il gusto del Guarini e quello dello Juvarra, offre dei risultati di una levatura e flessione così particolari che, per esser di minor respiro, son poi capaci di offrire una misura mediana e al sommo delibata, di quello stile 'rococò' che forse, tra i due tempi di quei genii, non si riesce a cogliere, poichè essi, sul punto d'avvertirlo e produrlo, quel gusto, subito, autorevolmente, superarono. E si dice perchè, vicino allo Scapitta (come più tardi, vicino al Magnocavallo e all'Alfieri) si vede fiorire una altrettanto suadente rete di rapporti e connessioni d'arti minori. E si dice infine e soprattutto perchè il Guala, come persona vera, quan-

do cioè smetterà d'impiastrare e comincerà a dipingere, s'andrà formando proprio nel gusto di quelle connessioni, in esse si registrerà, fin poi a determinarle col colore stesso della sua persona.

Espressa però, come qui s'è fatto, la distinzione tra impiastro e pittura, vien logico pensare che il visitatore della mostra si domandi perchè poi quella distinzione, e come, dato che non è parso il caso di renderlo partecipe di nessuna delle mediocri prove della prima attività del Guala.

Non siamo del resto noi i primi a ripartire la sua carriera: l'antico De Conti, allorchè, pochi anni dopo la morte di P. Francesco – 1799 – stende il suo 'ritratto della città di Casale', indica subito ed esplicitamente di doversi dividere l'attività dell'artista in 'due maniere': e non fa niente che poi mostri di preferir, quasi, la prima. Noi non sappiamo fino a che punto questa indicazione sia stata criticamente portata innanzi nella giusta direzione, ma non è dubbio, che le pale di Balzola, le prime cioè che il Guala, nato nel '98, firmi e dati (1722), e anche la 'Disfatta degli Albigesi', che è del '24, così come il gruppo di opere che le ricerche del Carità gli han posto a lato e che, sulla falsariga di quanto qui si propone, pensiamo possa essere ulteriormente incrementato, escano da una cultura 'di crisi' tipicamente fine secolo e tipicamente locale, della zona cioè che sta a cavallo tra Piemonte e Lombardia, di cui a Casale mi pare che l'esponente più significativo sia il Ronciglione: direi anzi, da una cultura tipicamente novarese, poichè proprio quello, da Gaudenzio in poi, fu il punto virtuale del passaggio. Non è lieve conferma constatar come, con le stesse date o con un leggero anticipo su quelle del primo Guala, e con analoghi intenti si vada svolgendo la carriera del più importante pittore novarese del tempo: cioè il Pianca: un pittore che non sfigura affatto vicino ai milanesi delle generazioni di passaggio. Si scrive questo, subito aggiungendo che, nel Pianca, quegli intenti, di quanto paiono più consoni, di tanto poi denotano la minorità di persona.

Ma se del Pianca, qualche studioso in vena di scoperte, si può pensare che un giorno o l'altro finirà con l'occuparsi, chi mai avrebbe osato ricordarsi del Guala, se egli avesse continuato per quella strada? Una strada, quale più lontana dal suo temperamento sarebbe difficile pensargli.

Che nella scelta (o non scelta, che forse è dir meglio) abbia giocato, oltre al fatto d'esser nato dentro quella 'cultura in crisi', anche quel tanto di moralistico e indifferen-

ziato trasporto, così caro alle menti giovani, non è dubbio: infatti, all'inizio, il Guala par che miri a veder tutto sotto specie di quell'inane disperatismo letterario, che è un po' il color fosco, generico e generale della pittura lombardo-piemontese, tra la fine del sei e ai primi del sette. (Non sarà inutile ricordare qui come il Bazzani, che pure saprà sciogliere il suo spirito verso brezze lievissime, in una regione geograficamente poco lontana, ma politicamente addirittura vicinissima, presenti una non silenziabile analogia di inizi con il Guala). In verità, il giovane Pier Francesco si picca soltanto di veder in quel modo: così che neppure il viaggio bolognese, se veramente, come tutto lascia credere, cadde tra il '22 e il '24, sembra lasciare in lui, all'istante, qualche proficua traccia. Neppure, dico, la personalità così accostante e cordiale del Crespi; la quale, frutterà soltanto più tardi: ma, lo si ricordi bene per non snaturare tanto la persona del Crespi quanto quella del Guala, nella sua parte minore, cioè in quella che il Longhi definì 'eccessiva arguzia plastica' (1948) e l'Arcangeli, 'arcadia schiettamente incarnata' (1952).

Levarsi da quella cultura chiusa e vanamente tetra, fu dunque per il Guala fatica non breve: ancora nel '34, cioè più di dieci anni dopo il telone degli 'Albigesi', dipingendo la Pala di Trino, si avverte che la fatica è in fase: questo però vuol dire che il movimento di soluzione vi è di già avanzato. Anzi il '34, pare sia, per il Guala, l'anno buono.

Ma come s'era poi iniziato quel movimento? E da quale parte? È logico che uno sguardo alla cultura pittorica torinese e circonvicina del tempo, così ben ricostruita dal Viale in occasione della Mostra già citata, fatta come essa è di 'pittori vaganti', chiamati la più parte per espressa designazione dello Juvarra, o di pittori locali operanti nell'orbita di quelli, dica molto sul sincretismo del gusto piemontese, senza bisogno, mi credo, di prospettar per il Guala viaggi assai difficili poi da sostenere con le prove, perchè oltre a tutto, essa era lì, a portata di mano: ma non mi pare dica tutto o per lo meno abbastanza, per comprendere, nel Guala, il pressochè totale cambiamento di rotta e la direzione di quel cambiamento. Neppure, mi pare, dicano tutto i frutti cavati dal viaggio bolognese, forse, come suggerisce il Carità, ripetuto una seconda volta: neppure, lo torno a scrivere, il Crespi che il Guala dovette sicuramente frequentare e da cui trasse più avanti certe aperture d'umore, che gli dureranno per tutta quanta la vita. Più, e anzi, quasi tutto dice invece

sapere che egli, a Bologna, fu a scuola da un 'prospettico', il Vicentini, o Visentini, e in compagnia di un 'prospettico', il Selvino; e che con il Selvino, subito dopo il ritorno, egli prese a lavorare; precisamente alla decorazione del palazzo Ardizzone, che fu la sua prima opera in fresco. Tutto, naturalmente, se si richiama la qualità prelibata cui il 'decoro' in quel tempo, a Torino, come abbiamo detto all'inizio, era giunto, e di riflesso, anche nelle più attive città circonvicine, quale appunto Casale. Basterà, del resto, che ognuno s'incomodi a fare un giro poco più che turistico, nei palazzi della cittadina, per trovare prove e sorprese di cui, siamo certi, a noi che gliel'abbiamo consigliato, serberà più d'una gratitudine.

Poichè, non è dubbio che i pittori torinesi, siano pur essi il Beaumont e il Van Loo, rimangono su di un piano, non tanto minore nei confronti dell'architettura, dell'arredamento e del 'decoro', che sarebbe solo questione di gradi, ma addirittura diverso, che è questione di intenti. La fantasia, l'estro, il gioco, che eccitano all'infinito gli stuccatori, gli ebanisti, i tappezzieri, gli artigiani (nello scontro con l'innata austerità della natura e della cultura piemontese, la brezza dell'ultimo barocchetto causa una pressochè inesauribile fioritura di capricci) pare si spengano nell'acqua, assai diluita, dei frescanti: i quali tirano assai più a far 'pompa', che a far 'civetteria', assai più a far 'magno', che a far 'divertente': ed è naturale che, pur tra valori minori, come gli uni e gli altri restano, si vorrà sempre preferire alla 'pompa', la 'civetteria', al 'magno', il 'divertente'. Nè l'avvento del Crosato, genera qualche mutamento: egli, in fondo, a Torino, non è più che un travaso tiepolesco e mostra di capir poco delle cause da cui si sprigiona, non dico, la fantasia superiore degli architetti, ma anche l'eccitante estro degli artigiani: tanto che spesso, non lo si figura troppo bene nelle architetture in cui pure fu chiamato a disporsi. E che? L'inquietudine con cui lo Juvarra chiama e muta i suoi pittori, non può dar qualche prova all'ipotesi che egli, per primo, avvertisse l'incongruenza di quella pittura su quella architettura, cui invece arredamento e 'decoro' meravigliosamente collaboravano?.

Sta di fatto che il Van Loo e il Beaumont per tacere degli altri, non valgano, non dico il Meissonier e il Piffetti, ma neppure il Bosco, il Bogetto, il Valle, il Prinotto, e tutti gli altri, più o meno rintracciati, arredatori. Sarà dunque il Guala a valerli?

Noi non vogliamo anticipare la risposta, chè, se si dovrà dare, si lascierà che, a formularla, sia la logica del discorso. Sta che il Guala, a Casale, mentre impiastra, e francamente male, appetto all'eleganza dei molti frescanti stranieri di stanza provvisoria a Torino e nei circonvicini castelli, comincia a bazzicar proprio quegli 'stuccatori', quei 'prospettici', quegli 'ebanisti', che formarono la connessione decorante dell'architettura dello Scapitta. Ora questi decoratori, dovevano, opere alla mano, non solo fargli intendere l'incongruenza della cultura pittorica, ancora secentesca, cui si ostinava ad aderire, ma altresì aprirgli, con la brezza dei loro scattanti esempi, le valvole dell'estro. Tanto più se, come tutto lascia credere, quei decoratori il Guala li andò bazzicando sotto la guida dello Scapitta, più anziano di lui quel tanto che bastava per non essergli poi, troppo lontano: e lo Scapitta fu, come si sa, il vero e sottile regista del gusto 'rococò' casalese, giacchè la sua regia, a Casale, in quanto di quello stile rimane, la si vede spuntare, ad ogni angolo. E noi, per questo, rimandiamo alla guida, così piena di notizie, stesa dalla Gabrielli. Che se i documenti scritti sfiorano appena la questione, i documenti figurativi parlano invece chiaro: infatti, a decorar quel suo delizioso capolavoro che è il Palazzo Gozzani di Treville, lo Scapitta chiama appunto, non un foresto, ma il Guala e lo chiama nella funzione più propriamente decorante, di pittor di figure, nel duo da decorazione 'Guala-Bettini': che si era sostituito al precedente per la morte, appunto, del 'prospettico' e compagno di viaggio, Selvino. E lo chiama, quando il Guala, a furia di bazzicar stuccatori, ebanisti e decoratori, mostra di aver dissipato le noiose ombre della sua pittura di partenza e d'esser pronto per il gioco.

Del rapporto strettissimo, direi del crescere in quel gusto d'arte minore, in quel divertimento senza riserve, non è ultima prova il tipo di materia che, via via che si libera, il Guala inventa per la sua pittura: non olio, e non tempera, ma una sorta di tempera grassa, che presenta molti punti d'identità, anche come consistenza, con lo stucco e le sue multiple variazioni: e l'uso che poi, di quella materia, sa fare: chè egli pare spiaccicarla sulla tela, con colpi leggeri di spatola, con ditate, come per far ricci, con reversioni capricciose, cavate dai polpastrelli, come se invece di disegnare, che so, una guancia, un naso, o una mano, accompagnasse la pasta umida e molle a far ghirigori attorno a uno stipite. Prove che s'accompagnano a quella delle commissioni in cui

egli sortì gli esiti più felici: che furono sempre di destinazione decorante. Infatti il meglio del Guala, lo si deve ricondurre sempre ai ritratti, agli affreschi, ai sovrapporta dei salotti, dove anzi lo scherzo e la delizia divengono pressochè inimitabili: e son proprio, quelle, le commissioni che s'installano sopra il lavoro degli ebanisti, e dentro quello degli stuccatori.

Ma ritorniamo, per un momento, a un'opera che s'è già citata e che non pare troppo lontana dal '34, cioè dall'anno che abbiamo detto essere stato per il Guala, l'anno buono: opera nella quale si trova impegnata tutta quanta l'équipe artistica casalese: cioè il Palazzo Gozzani di Treville.

Ora, quest'esito principe del 'rococò' casalese, si sarebbe tentati di metterlo in rapporto di dipendenza con la famosa Casina di caccia, che lo Juvarra eresse a Stupinigi: senonchè le date non lo consentono, essendo le opere degli stessi anni: sì che l'inclinazione comune verso una reviviscenza di estremo guarinismo, permette di cavarne qualche considerazione sulla vitalità di una cultura di provincia, dunque, non poi tanto minore.

Quanto al Guala, vorremmo sinceramente vedere se, chiamato a Stupinigi, la sua decorazione non avrebbe stretto anche la pittura, alla connessione cui, con l'architettura, eran giunte le arti minori, assai più di quanto non avessero saputo fare il Van Loo e il Crosato. C'è anzi da pensare che in quel caso, purtroppo non verificatosi, forse più per ragioni politiche che per ragioni di stima, il Guala sarebbe riuscito a far brillare anche meglio la materia del suo scherzo, che invece, per essere restato in provincia, talvolta gli si appesantì tra mano.

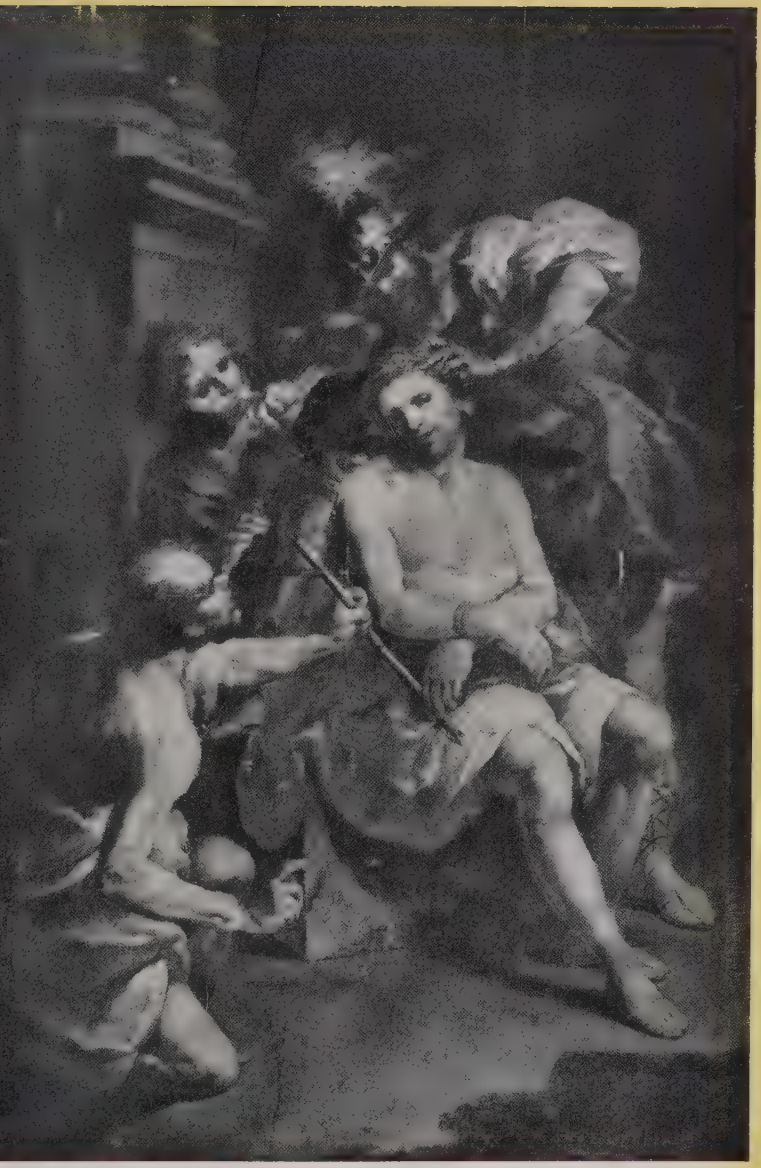
Ma poichè non intendiamo far diventare il Guala solo uno 'stuccatore da figure' o un 'ebanista' che, al posto dei legni, usi i colori, e poichè, in definitiva, il suo fu discorso da pittore, è logico pensare che egli sapesse cercar bene, anche nella pittura passata, gli esempi che più facevano al suo caso: e dove? A parte l'umore che scoperse nel Crespi, e che servì a mettere in luce il suo, quanto a materia, tra lo stucco, lo schiumino, e le creme sottili e profumate, come non dar per certo un attacco retrospettivo /*tavola* 13/ sullo Strozzi, sul Feti e sul Lys, sui pittori cioè che come disse bene il Longhi – (1916) – formarono il 'trio' del barocchetto italiano? Un trio che vorremmo qui segnalare al Weise, il quale con giustezza, assai di recente – 1954 – rivendicò i precedenti italiani del 'rococò 'internazionale, come anticipatori, in pittura, e appena nei primi decenni del seicento, appunto, di quello

stile: e si tenga poi presente che furono, quelli del 'trio', pittori le cui opere, ben presto, emigrarono dall'Italia nei paesi in cui quel gusto più e meglio andrà fiorendo.

Come si sa, negli anni del Guala, Casale era marchesato dei Gonzaga: e non è proprio un pensiero eccezionale, ma cosa logica, ritenere che qualcosa del Feti, avesse viaggiato nelle valigie dei principi, quando non addirittura che il Guala in persona fosse andato, seguendo i príncipi, a Mantova (il che potrebbe essere accaduto, tra il '24 e il '34, che sono anni, per il Guala, in Casale, piuttosto silenziosi: intendo di opere: e forse in connessione con il secondo viaggio bolognese).

Di positivo resta che, come fino al soffitto milanese di San Francesco da Paola, che è l'ultima sua opera (1757), il Guala mostra di ricordare i soffitti che il Crespi dipinse in palazzo Pepoli, così fino ai tondi casalesi di S. Stefano, che sono la sua penultima opera (1755-56) egli mostra di ricordarsi della serie di apostoli che il Feti dipinse a Mantova. Naturalmente, quel più di dilatazione, può essere che gli sia stato suggerito dai genovesi, dai veneti e dai napoletani pervenuti, in un modo o in un altro a Torino, ma, così come il diverso spirito, le date consigliano, in proposito, qualche cautela: il discorso ritorna così un'altra volta sulla connessione con le arti minori, che è il punto più opportuno per lanciare, nella storia del gusto cui appartiene, il 'paolotto casalese'.

Naturale che, scioltasi attorno al '34, e già espressa in figura personale nelle opere che stanno intorno al '37, la carriera del Guala non ad altro poi mirasse che a render sempre più crepitante, capriccioso e personale il suo 'rococò'. E che per prima cosa, cercasse di ridurre a quello, tutti i temi che le commissioni andavano proponendogli: tra i quali, non è dubbio, il tema religioso dovè presentargli le massime resistenze. Il ricupero alla festa delle mascherette, ai lievi concerti da salotto, alle atteggiate caricature d'un teatro da stanza, dell'iconografia religiosa quale per prender l'esempio più evidente ed anche finale, l'Ascensione, non era impresa che violini scordati o spiriti di poco capriccio, potessero condurre in porto: mancando di tono e di capriccio, tanto valeva sciogliere verso la 'pompa' anonima, che era proprio quanto andavan facendo, negli stessi anni, i frescanti vicini, nel lusso della loro abilità. Ma tirar le figure dei santi al balletto, farle giocare a 'mosca cieca' in un salotto di corte in vacanza, far recitare o, meglio, danzare, la Vergine su un palcoscenico da melodramma, ecco l'impresa che il



- *P. F. Guala: Coronazione di spine* *Milano, Sagrestia di S. Francesco da Paola*

14 - P. F. Guala: L'Ascensione (particolare) *Milano, Sagrestia di S. Francesco da Paola*

15 - P. F. Guala: L'Ascensione (particolare) *Milano, Sagrestia di S. Francesco da Paola*

16 - P. F. Guala: Armida e Rinaldo — Asti, Pinacoteca Civica

- *P. F. Guala: ritratto di giovinetto* *New York, racc. Erlanger*

18 – Ambrogio Fiygino: la "Madonna del Serpe" Milano, Chiesa di S. Antonio Abate

19 - *Ambrogio Figino: San Matteo* *Milano, Chiesa di San Raffaele*

20 a, b - *G. De la Tour: coppia di contadini* — *Zurigo, racc. privata*

21 - Cristofano Monari: Natura morta *Roma, racc. privata*

99 *Cristofano Monari: Natura morta* *Roma, racc. privata*

3 - Cristofano Monari: Natura morta *Modena, Galleria Estense*

Roma, Galleria Naz. d'Arte Antica

Guala tentò subito e che, proprio con l'Ascensione della chiesa milanese, poco prima cioè di morire, portò spiritosissimamente a segno.

C'era da svuotar tutto: da ridurre gli attributi di una fede in gingilli di una festa: le litanie, nel carillon di uno scherzo amabilmente caricaturale. E figuriamoci quando, a farlo, era un frate, un 'paolotto'! Se ne possono dedurre, pur nei formati minori, constatazioni di qualche rilievo.

Ad aggredire, col divertimento, i temi, il Guala cominciò subito: già nell''Assunta' della Chiesa del Gesù, qui esposta come cosa mediana fra il '34 e il '37, è un principio di carezze cortigiane. Ma il primo, in quell'iconografia, a riuscirgli perfettamente, fu, è logico, il putto: con lui, il Guala, sembra agir subito con la grazia decisa di un 'coiffeur': lo pela: è la parola: ne arrotonda, a furia di carezze, la testa ancora molliccia: e poi vi appiccica, meno che sulla fronte, ricci e ricci sino a mutarlo in un agnello precocemente stempiato, in una pupattola profumata. Quando poi l'iconografia è delle estasi (quella cioè cara al gusto da cui era partito e al gusto, in ritardo, della più parte dei committenti) senza nè tanto nè quanto, il Guala schiaccia con i polpastrelli il 'sottinsù' della 'trance' estatica e con un colpetto al naso, e qualche altro alle guance, riduce il santo a ridere di sè: e il gioco, così, è sulla via di farsi. Poi alza dietro santi e sante le tende, fa scappar fuori da ogni dove teste, pancine e gambe di putti, da ricordare fin il Serpotta: dà colpi di lacche alle labbra: nei vecchi arruffa la barba, come se fosse zucchero filato: mette turbanti su turbanti: scialli su scialli: e gli Apostoli diventano personaggi di un qualche impossibile viaggio in oriente.

Non si cercherà certo lì, il suo meglio: l'abbiamo già detto: ma la capacità di uno spirito, il non cedere di un gioco, questo sì. E per tutto, di questa parte della sua opera, s'è fatta qui cader la scelta sul momento conclusivo, quello cioè in cui quella riduzione è al massimo assimilata: così, non potendo, ovviamente, disporre del soffitto milanese, si son scelti alcuni esemplari dei tondi di S. Stefano e la pala di Villanova, che è un vero 'capriccio' da chiesa.

Il meglio, è naturale, il Guala lo raggiunse, quando, come s'è detto, dipinse nello stesso ambiente, in cui gli stuccatori, gli ebanisti, gli arredatori, i quali restarono per sempre i suoi veri compagni di gioco.

Spiace, dunque, perchè non si riuscirà a offrire al visitatore un'immagine completa, che non possano esser presenti

gli affreschi: perciò chi vorrà conoscer bene il gusto di questo salotto, e ne vale la pena, non dimentichi di visitare, a Vercelli, la Sagrestia di S. Spirito, a Casale, i Palazzi Gozzani di Treville, Sannazzaro, e Morelli di Ticineto, nonchè quello, un tempo, Gozzani di S. Giorgio, ora sede del Comune e, infine a Milano, la Sagrestia di S. Francesco da Paola /*tav.* 14, 15/. Tuttavia, a non far troppo rimpiangere quella mancanza, poichè ne sono anzi, qualitativamente, forse per il formato, un grado più su, s'è pensato di presentare, quando più s'è potuto dei sovrapporta: cioè dell'attività sua più propriamente decorante. E qui, non è dubbio, sta il segno non dimenticabile del Guala: qui il suo gusto diviene, nel capriccio, tanto lieve e mutevole, che il vero termine di paragone può essere solo il Metastasio: che non è, come ben si sa, cosa da poco.

Da quelli di casa Sannazzarro, a Casale, che mi pare siano da porsi intorno al '37, e che sembrano siparietti bell'e pronti, per la rappresentazione di una qualche 'Didone abbandonata », alla serie bellissima di Asti /*tavola* 16/, che è degli animi maturi, essi permettono di veder bene come, una volta liberatosi dalle ombre giovanili e messosi sulla via del gioco delizioso, il Guala sapesse poi raffinar sempre più delizia e gioco, caricandoli di uno spirito fin umoristico. Allora non varrà a fermarlo nemmeno il mutar del gusto che, dopo il '40, comincia a registrarsi a Casale: ancora una volta per mano degli architetti che sono i veri dominatori quando la poetica si fa, come nel '700, 'scalare': e che, ora, sono l'Alfieri, zio di Vittorio, il Vittone e il Magnocavallo, scrittor di teatro oltre che architetto, il quale, per dare un'immagine significativa della direzione di quel mutamento, va a Vicenza, a ristudiare il Palladio: così il classicismo comincia a premere anche sulle colline del Monferrato: e il nostro Guala deve via via lasciar il posto al Lorenzi, tiepolesco, appunto, di intenti classicheggianti.

Quanto poi ai ritratti /*tavola* 17/, nessun dubbio che qui con due esemplari del Duomo, l'uno ancor giovanile, l'altro più maturo, con i due inediti, la deliziosa 'giovinetta', e il 'Vescovo Giordani' (Casale, racc. Martinotti), con il 'Filippo Sannazzaro' e con i famosi 'Canonici di Lu' siano presenti le punte più estrose. Ora anche in questa attività il visitatore non manchi di notare come, partito da un gusto abbastanza generale e generico, il Guala abbia mirato e sia poi giunto a risolvere fin il tema ritrattistico, in gioco e brio, senza per questo sacrificare quel tanto di somiglianza richie-

sta dal committente, ma ricuperando anche quella al suo gioco capriccioso: e neppure manchi di notare come, per raggiungere quella soluzione, si sia un'altra volta connesso con le arti minori: infatti il suo taglio di 'ritratto da salotto' è in continuo rapporto con i busti di cui, scultori e decoratori, andavano riempiendo scale, vani, e nicchie dei palazzi: fossero essi di stucco, di marmo, ovvero delle ammiratissime mistioni di pietre ingannevoli e colorate: tanto che proprio il suo capolavoro ritrattistico e cioè i 'Canonici di Lu', ci si mostra appunto come un'accolta sorprendentemente arguta di mezzi busti, mossi dalla brezza del loro stesso continuo chiacchierare. E siam ritornati così al quadro da cui eravamo partiti.

Che, giunto a questo punto, il discorso sfoci nella conclusione, prima appena accennata, e cioè che s'abbia a ritenere proprio il Guala il correlativo in pittura, dell'infaticabile estro minore del 700 piemontese e che proprio per quella via egli entri, di diritto, nella storia, non solo regionale, ma generale del 'rococò', portandovi un suo personalissimo tono, nessuno, mi credo, vorrà più dubitare. Che poi, il Guala, nei momenti buoni, fosse così spiritoso da dare di quello stile, ossia di quel dolcemente inane modo d'esistere, non solo l'immagine, ma fin la caricatura, è cosa che anzichè diminuirlo, spinge a considerar meglio il suo contributo. Infatti quel sospetto di caricato, alitante di continuo sulla sua opera, a me pare il correlativo dell'attrito che il soffiar della musica 'rococò' andò determinando sull'austerità e sul tradizionale riserbo della cultura piemontese: un segno anche questo, dunque, che il pittore fu, nel gioco del tempo, libero e sincero (1).

NOTA

[1] Al catalogo di opere di P. F. Guala, redatto da R. Carità, oltre ai due inediti, esposti alla Mostra (n. 4° e 7° del Catalogo), sono da aggiungere:

1° Casale, Racc. Martinotti: Sacra Famiglia.
2° Casale, Racc. Martinotti: S. Nicola da Bari.
3° Casale, Racc. Martinotti: S. Rocco.
4° Casale, Racc. Martinotti: S. Domenico Martire. (I nn. 2°, 3° e 4° fanno gruppo e sono del momento centrale del maestro).
5° Casale, Racc. Martinotti: S. Tommaso da Villanova (ovale). (L'opera è vicina alla serie di S. Stefano, Casale, 1755-56).
6°, 7°, 8° Casale, Racc. Milanese: tre frammenti da una 'Discesa dello Spirito Santo'. (Lo stile rapidissimo, l'esiguità delle misure e analoghi frammenti d'altri 'misteri', oggi purtroppo dispersi e dei quali non è stato possibile avere segnalazioni più precise, fan ritenere che, in

origine, l'opera appartenesse a una serie, appunto, di 'Misteri del Rosario').

9° Casale, Racc. privata: Madonna in gloria.
10° Dogliani, Racc. Einaudi: Testa di vecchio.
11° Milano, Racc. privata: Testa di vecchio.
12° Milano, Racc. privata: Ritratto di giovanetto.
13° New York, Racc. Erlanger: Ritratto di giovinetto. (Segnalazione del dott. Viale) (*tavola* 17).
14° Torino, Racc. Einaudi: Putto.
15° Venezia, Racc. Frezzati: S. Pietro. (L'opera è stata pubblicata da N. Corboneri, 'Emporium', 1953, n. 1).
16° Venezia, Racc. Pospisil: Figura di Profeta. (Segnalazione di E. Malagutti).

La Mostra di P. F. Guala cui la presente introduzione si riferisce, è stata allestita a Ivrea, a cura del Centro Culturale Olivetti, nel maggio dell'anno corrente: e da lì poi trasferita a Milano, Castello Sforzesco (Sala della Pusterla) e a Torino, Palazzo Garignano. Si ringrazia il Centro Culturale Olivetti per aver concesso di riprodurre questo scritto.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Ambrogio Figino e due citazioni del Caravaggio.

Già nei 'Quesiti caravaggeschi' (in 'Pinacotheca', Maggio-Giugno 1929) osservavo che, mentre eseguiva la sua 'Madonna del Serpe' per l'altare dei Palafrenieri in San Pietro (oggi a villa Borghese), il Caravaggio poteva aver ricordato il dipinto di un manierista lombardo fiorente negli anni del suo tirocinio milanese: Ambrogio Figino.

Il dipinto, ancor oggi nella chiesa di Sant'Antonio Abate (dove passò, fin dal '700, dalla chiesa di San Fedele) non è molto conosciuto, ch'io sappia, e perciò lo ripresento qui /*tavola* 18/ perché si possa riscontrare la certezza della citazione e, ad un tempo, intenderne i limiti. Non conosco abbastanza bene lo svolgimento del Figino, ma ritengo che il quadro, per i molti ricordi da cose più antiche — Leonardo, Raffaello, Aurelio Luini — debba essere relativamente precoce nel curricolo di un pittore che fu attivo dal 1570 circa al 1608; tornando perciò plausibile che il Caravaggio (a Milano dal 1584 all'88-89) l'abbia conosciuto. Il Figino vi mostra l'ascendenza del motivo raffaellesco (nientemeno che della Madonna del Cardellino) col piede del Bimbo soprammesso a quello della Madre; e sviluppa, forse dalla 'Vergine delle Rocce', l'idea di protendere dall'alto il capo della Madonna, quasi ad assicurarsi che lo schiacciamento a terra dell'antico serpente proceda senza intoppi e possibili ritorsioni. Questo secondo spunto tematico, proprio perché il suo tono eteroclito era in grado di

A. Figino e due citazioni del Caravaggio

resultare più impressionante, diciamo pure orrido, una volta trapiantato sul terreno della cruda verità, fu quello che poté — io credo — interessare il Caravaggio, e così tornargli a mente al tempo della commissione per San Pietro. Com'egli l'abbia poi disciolto nel suo nuovo sentire, non è necessario di ripetere in esteso.

Ma, del Figino, esiste pure un'opera più progredita, e di anche maggior momento per il ricordo che di nuovo sembra emergerne da parte del Caravaggio; e, questa volta, non limitato alla sola parte tematica. Si tratta del 'San Matteo' della Chiesa di San Raffaele a Milano, di cui, dopo molti anni, ho potuto ottenere una buona fotografia /*tavola* 19/ grazie all'aiuto del giovine amico, e collaboratore di questa rivista, Giovanni Testori.

In confronto al classicismo della 'Madonna del Serpe' qui il Figino si misurava con le potenze michelangiolesche (attraverso il Tibaldi), moltiplicando i contrapposti dell'atteggiamento plastico accompagnato dalle fasciature dei panneggi; eppure, anche se la scena è posta nel celo (ma così serrato da creare quasi un 'interno di nubi'), una nuova confidenza è arrecata dal colloquio alla pari con l'angelo adolescente e un nuovo desiderio di verità punge nella forte 'incidentalità' luminosa che, dal contesto magniloquente, stacca la fronte corrugata del Santo, la sua mano agganciata al libro, quella dell'angelo che esplora in luce mentre l'avambraccio resta in lucidissima penombra.

Come questo mutamento sia intervenuto dal Figino è difficile dire, mancando ricerche serie su di lui; ma è prevedibile che la spiegazione verrà in parallelo con gli esperimenti dei Campi e magari con le primissime prove dei Procaccini a Milano. Certo è intanto, che di fronte al dipinto del Figino, ognuno è spinto invincibilmente verso un prossimo futuro raffigurato dalle due redazioni del Caravaggio per il San Matteo di San Luigi dei Francesi.

S'intende che i rapporti più certi sono con la redazione più antica, quella del famoso dipinto perduto nella catastrofe berlinese del 1945. Ed è possibile che la lettura 'manieristica' che di essa hanno dato alcuni critici, pure andando oltre il vero, trovi la sua parziale giustificazione storica nel ricordo, da parte del Caravaggio adolescente, dell'energico pensiero del Figino. Ma è sorprendente che, tanto tempo dopo, al momento di sostituire il primo San Matteo col secondo (giacché i due dipinti si distanziano mentalmente come l'adolescenza dalla maturità), il Cara-

A. Figino e due citazioni del Caravaggio

vaggio, oltre che alludere alla novità di Annibale, rievochi ancora qualcosa del modello, ormai culturalmente invecchiato, del Figino.

La data del dipinto del Figino non è purtroppo conosciuta, ma è proprio il rapporto irreversibile 'Figino *a* - Caravaggio *b*', che ci costringe a supporlo in essere già prima del 1588; e così ci consente di immetterlo nel piccolo 'museo immaginario' del Caravaggio ragazzo, ai giorni del suo tirocinio milanese. *r. l.*

Due quadri di Georges de la Tour.

Caro Longhi,
non é tanto per piatire una precedenza di parecchi anni rispetto all'amico comune Vitale Bloch, circa l'attribuzione dei due dipinti rappresentanti una coppia di contadini, pubblicata nel 'Burlington Magazine' del Marzo passato, e appartenenti a una raccolta privata presso Zurigo, che mi rivolgo a te, pregandoti di ripeterne l'immagine in 'Paragone'.

Quelle due tele mezzane, di cm. 90,5 × 59,5 ciascuna, che io non avevo reso note, più che per pigrizia, per ragioni di delicatezza, erano già state fatte limitatamente pubbliche in una ottima dissertazione della signorina Maria Marzola, discussa per laurea all'Università di Padova nel 1949-'50, e dedicata a Jean Leclerc; i cui legami con il De la Tour sono ben noti.

Il saggio aveva offerto buoni contributi alla sua maggiore conoscenza, e intendeva aggiungere elementi valevoli per la comprensione del cenacolo pittorico creato da Carlo Saraceni a Venezia nel 1618, quando vi ritornò per morirvi appena due anni dopo. Ma il sollecito matrimonio della brava signorina lasciò in sospeso la promettente fatica.

L'opportunità della pubblicazione, ora consentitami liberamente, non é inutile neanche oggi, in quanto le due opere possono essere interrogate e interpretate differentemente, per così meglio innestarsi nei problemi caravaggeschi che riflettono, soprattutto con il loro isolamento monumentale. Ed é a te, come a massimo loro conoscitore, che io ne accenno, rifacendomi a cotesti dipinti, di una schiettezza pungente e poetica straordinaria, da porsi tuttavia nel primo momento del ritorno in Francia del pittore, che dovette essere il 1618, come ha provato il Pariset, se non addirittura alla fine della dimora romana /*tavola* 20 *a, b*/.

Due quadri di Georges de la Tour

Perchè, se non erro, i due villici, ritratti con tanta acutezza dal Lorenese, non sono affatto gente della sua terra, sono, se non proprio due 'ciociari', due 'massari' della Campagna Romana. Ho dentro agli occhi ancora lo squillo dei loro colori; l'azzurro cupo e il 'mauve' della donna dal caratteristico fazzolettone ripiegato sulla testa, dalla veste a corsetto tutto aperto sulla bianca camicia, e il giallo dei calzarotti, il grigio della giacca, il rosso dei calzoni dell'uomo. L'una con ambo le braccia arcuate sui fianchi, come in un'anfora paesana, l'altro a collo torto, mansueto e rassegnato. Ed ho nel cuore la loro lezione e gl'interrogativi che il loro apparire mi proponeva.

Avrei voluto chiederti, e te lo chiedo ora, se non ci sia qualche legame fra cotesti prototipi della conquistata potenza espressiva del De la Tour e il Pensionante del Saraceni che hai tanto bene individuato; e, specie per il vecchio, con l'adunco e del pari barbuto venditore di anguria, di melloni e di frutta del Museo di Detroit.

Se non pare vi possa esser dubbio circa il ritorno di Georges de la Tour in patria nel 1618, esso coincide proprio con la partenza per Venezia dello spavaldo Saraceni, dove quindi non volle o non potè seguirlo; ma dove lo seguì invece Jean Leclerc vanitoso e avido di onori, insignito alfine, come ha trovato la Marzola, dell'ambitissimo Cavalierato di San Marco nel 23 aprile 1621 (Venezia - Arch. di Stato - c. 508 dei Privilegi dei Cavalieri di S. Marco). Lo raggiunse anche, e ciò dimostra la fama del Saraceni, Ulrich Johan Loth, inviato a Venezia da Massimiliano di Baviera, perchè gli restasse accanto tre anni. Quel Loth, il quale potè ravvivare così l'insipido primo insegnamento avuto da Pietro Candido, con l'accento saracenesco, evidentissimo nelle sue poco cognite opere; padre del più celebre Carlo, fattosi addirittura quasi veneziano.

Che il De la Tour fosse appieno formato al suo ritorno in Lorena, non provano del resto solo le meravigliose primizie su cui sono ritornato; opere ove spunta netto uno degli accenti più forti del gusto francese, quello che va dal Le Nain maggiore, al Courbet, e approda al Manet; lo provano le opere stesse del mediocre Leclerc, e persino certi aspetti di Marcantonio Bassetti. Basti dire che esiste ancor oggi a Venezia, in mano degli eredi Rizzoli (del Rizzoli che fu docente di Numismatica a Padova) un Concerto, dove non é se non una variante di quello di Monaco, che, dopo essere stato dato al Liss dal Peltzer, e al Saraceni dal Voss, fu

Due quadri di Georges de la Tour

alfine riconosciuto da te quale opera del Leclerc. Pittura tutta impregnata del fare alacre e spiritoso del maggiore Lorenese, evidentemente già raggiunto nel periodo romano.

I due dipinti svizzeri sono perciò il più alto risultato della lezione che il De la Tour ebbe dal Saraceni, ma anche più dal Merisi, gran motore di tutta l'arte a venire.

Il tuo *G. Fiocco*

Cristofano Monari

Mi è accaduto più di una volta di incontrare nature morte molto simili a queste che qui pubblico /*tavole* 21, 22/, quasi una via di mezzo tra il 'trompe-l'oeil' e quella che in tedesco si suole indicare, genericamente, col nome di 'Vanitas-Stilleben'. Rappresentavano, per lo più, un angolo alquanto buio di un salone, camera da pranzo o studio, ove su di un tavolo ricoperto da un tappeto erano accumulati in studiato disordine strumenti musicali e libri, frutta e confetterie, porcellane cinesi bianche e azzurre, cristalli di boemia e varie curiosità. Molto simili fra loro, sempre, quasi variazioni di un medesimo tema sì che era soprattutto il ricorrere degli stessi oggetti a farle subito riconoscere, e una pittura precisa e attenta non priva tuttavia di freschezza, una tranquilla ricerca di un vero illudente che affidava alla natura stessa delle suppellettili la brillante vivacità del colore. Ogni volta che ne incontravo non mancavo mai di riferirle all'autore sconosciuto di una grande natura morta della Galleria Estense di Modena /*tavola* 23/, dipinto che ha goduto di una certa quale pubblicità non foss'altro per le varie attribuzioni cui è stato fatto segno. Passato infatti da una generica attribuzione niente di meno che a Caravaggio rimasta ancora in calce alla fotografia Anderson, a quella più verosimile ma altrettanto inesatta al Baschenis (catalogo di Serafino Ricci), fu ascritto dal Dr. Hoogewerff ad Andrea Benedetti per un insostenibile confronto con una natura morta firmata da quest'ultimo del Museo di Budapest, sinchè il Pallucchini lo catalogava col nome di Cristoforo Manaricco, indicato come 'personalità finora sconosciuta', affidandosi ad una comunicazione del Delogu che diceva conoscere nel Magazzino degli Occhi di Pitti un quadro dello stesso autore così firmato e datato 1769. Mi era sempre sembrato strano che un pittore così dotato e a noi relativamente vicino potesse essere del tutto sconosciuto alle storie pittoriche e agli ab-

becedari settecenteschi e ottocenteschi e che non si conservasse di lui altro documento oltre la firma letta dal Delogu nel quadro di Pitti. La mia speranza di poter risolvere un giorno il piccolo problema è stata esaudita da queste due nature morte una delle quali porta su di un cartellino che esce da un libro la firma chiarissima: Cristofano Monari di Reggio 1709'. Appare chiaro, quindi, che l'indicazione del Delogu era esatta per il rapporto col quadro di Modena e che l'errore consisteva nella lettura della firma ove Manaricco va sciolto, forse, in Monari da Reggio mentre la data, evidentemente, va portata dal 1769 al 1709. *Cristofano Monari*

In quanto a Cristofano Monari ne troviamo notizie nel dizionario manoscritto del Gaburri conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze ove è detto che si trattenne qualche tempo in Roma al servizio del Cardinale Imperiali e d'altri príncipi, che passò a Firenze nel 1705 ove molto operò e che poi fu chiamato a Pisa ove morì il 3 giugno del 1720. Di tale artista dà brevissima notizia anche il Marangoni in coda al suo articolo 'Valori mal noti e trascurati della pittura itaitaliana del Seicento in alcuni pittori di natura morta' ('Rivista d'Arte' anno X, 1917) non mostrandosi però molto propenso, almeno in questo caso, ad opporsi alla poca notorietà e alla trascuratezza. Infatti non crede opportuno dare alcun riferimento concreto alla sua citazione, giudicando il Monari 'pittore assai superficiale... scolorito, monotono e senz'aria, indifferente e inespressivo nel tocco'. Giudizio che non si è preso la pena di rivedere nel suo recente volume del 1953 ove l'articolo del '17 è riportato di peso insieme ad altri suoi pur lodevoli tentativi che risalgono ai tempi della preistoria della critica sul Seicento.

Eppure, mi sembra, Cristofano Monari non meritava l'affronto di un giudizio tanto negativo. I suoi dipinti non mancono certo di qualche attrattiva e, direi, nella scala dei valori non si dovrebbe esitare a porli qualche gradino più in su di molti artisti fiamminghi e olandesi tanto più noti e di conseguenza più apprezzati ma, giova dirlo, tanto più noiosi. Per la storia sappiamo che fu a Roma prima che a Firenze e sebbene la sua nascita reggiana possa far supporre una educazione nell'ambiente dell'Italia settentrionale, non penso sia esatto il riferimento, troppo facilmente suggerito dagli oggetti rappresentati, al Baschenis o che almeno vada completato con qualche cenno alla conoscenza fatta certamente a Roma, di nature morte nordiche della seconda metà del Seicento, opere di pittori sul genere di Jan Fris o Jacques de

Cristofano Monari

Claeuw, della corrente, in breve, di Jan Davidsz de Heem, che non mancavano certo nei gabinetti degli amatori romani. Ma, soprattutto, deve istituirsi un preciso rapporto con le nature morte di Cristiano Berentz, l'artista di Amburgo che operava con tanto successo in Roma proprio negli anni del soggiorno del Monari. Un rapporto, in molti casi, impressionante. Nel grande dipinto della Pinacoteca di Napoli firmato e datato dal Berentz del 1696, nella natura morta in primo piano, il cocomero col piccolo coltello d'argento infisso sulla polpa sembra dipinto dalla medesima mano che ha dipinto lo stesso soggetto nella natura morta qui pubblicata, e così il piatto d'argento e i bizzarri lucidissimi cristalli sembrano tolti dalla medesima credenza nella medesima casa. Tanto da far pensare, quasi inevitabilmente, ad un alunnato del Monari presso il Berentz che gli desse agio, fra l'altro, di servirsi per modello degli stessi oggetti. E questo 'spuntino elegante' della Galleria Corsini di Roma /*tavola* 24/ verrebbe fatto di attribuirlo quasi senza esitazione al nostro autore se non portasse nell'ombra sulla tovaglia la firma del Berentz e la data del 1731. Si noterà certo nel Berentz un'abilità tecnica maggiore, quasi una sottigliezza artigianesca, un'ultimo freddo riflesso del vecchio artigianato tedesco che aveva volto il barocco in grafiche concettosità e bizzarrie, un ché di lucido, di troppo finito, di astratto; mentre Cristofano Monari, pur partendo da quel gusto, sa dare alle sue nature morte una patina più calda di realtà, un'ordine più vero nella disposizione, far piovere sulle stesse suppellettili del maestro una luce che è ancora la luce italiana del seicento. *Giuliano Briganti*

Nota. - Due bellissime nature morte del Monari erano, anni or sono, nella galleria Ars Antiqua di New York. Un'altra, fra le migliori, appartenente alla collezione Kress è esposta nel Museo di Dallas nel Texas ove il catalogo la ascrive a ignoto italiano del secolo XVIII accostandola però in una nota al 'Manaricco' della Galleria Estense e avanzando l'ipotesi che Manaricco possa identificarsi con Cristofano Monari.

APPUNTI

C. Luporini su Leonardo.

Il volume di Cesare Luporini su '*La mente di Leonardo*' (Firenze, Sansoni, 1953) è il secondo della promettente collana 'Biblioteca Storica del Rinascimento' (N. S.) diretta

da Eugenio Garin. La collana, che viene a costituire una delle tante facce della grande e intelligente opera del Garin in questo campo che gli è tanto congeniale, ha lo scopo di rinverdire e approfondire attraverso monografie e studi d'assieme la vita culturale e il pensiero filosofico del Rinascimento, liberando la visione di questo periodo, finora poco studiato (o, peggio ancora, studiato con occhiali retorici od agiografici che ne hanno al tutto deformata la fisionomia), dai molti pregiudizi e dalle troppe frasi fatte. Il Luporini ha qui dedicato le sue fatiche a Leonardo — vale a dire all'autore più spinoso e difficile tra quanti siano apparsi nel Quattrocento, e intorno a cui, nel complesso, la storiografia è stata meno equilibrata facendolo apparire, di volta in volta, un grandissimo, unico genio solitario nella storia, oppure il mero annotatore e ripetitore di una letteratura scientifica invecchiata, risalente al tardo Medioevo: sì che di lui finiva per salvarsi soltanto l'opera pittorica, anche questa magnificata retoricamente e nettamente separata dal suo pensiero di filosofo e scienziato. *C. Luporini su Leonardo*

Il Luporini, di fronte a queste interpretazioni che egli chiama 'formalistiche', accentua con energia l'unità di ispirazione (però non senza contraddizioni acutamente rilevate) del pensiero leonardiano, in tutti i multiformi aspetti della sua amplissima attività — unità di ispirazione che, mi sembra, potrebbe raccogliersi molto bene sotto quella formula della 'imitazione della natura', di cui l'Autore molto opportunamente mette in evidenza al contempo il carattere creativo, fattivo, non meccanicamente speculatore, e insieme realistico — di quel realismo sperimentale nel quale il Luporini fa consistere propriamente il tipo e del pensiero leonardesco e del pensiero scientifico del Rinascimento in generale, mostrando 'quanto siano errati i due opposti metodi di valutazione storica così sovente applicati a Leonardo, di riportarne i problemi, attraverso l'accentuazione di analogie estrinseche, talvolta poco più che verbali, a discussioni fisiche scolastiche o tardo scolastiche (che avevano come caratteristica l'impossibilità di accedere a misurazioni sperimentali) o, all'inverso, di prelevarne e isolarne le scoperte anticipatrici, senza curarsi del movimento di idee, domande e difficoltà dal quale sorgevano' (p. 41).

Ora, per quanto riguarda il primo punto, malgrado il calore, l'eloquenza e la serietà con i quali il Luporini difende la sua tesi, è difficile sfuggire all'impressione di una certa unilateralità e di un certo intento (non so fino a che punto

C. Luporini su Leonardo

cosciente) di celebrazione agiografica dell'Eroe. Intanto i saggi che costituiscono il volume prendono in esame più che altro le ricerche meccaniche e la pittura leonardesche: due punti senz'altro fondamentali, ma non certo gli unici cui si sia volto l'interesse del pensatore di Vinci. Soprattutto le citazioni, opportunamente scelte dal *mare magnum* del corpus leonardiano, accumulano argomenti tutti da una parte: e non si può negare che alcune di esse siano anche molto suggestive. Ma viene volutamente trascurato tutto il *Grund* teologico-magistico a cui Leonardo, come del resto ogni uomo del suo tempo, non si è saputo sottrarre: tutti quegli 'spiriti', 'quinte essenze', 'governi del cielo', tutte quelle concezioni coscientemente antropomorfiche ('che questo desiderio [di ritornare nel caos primigenio] è 'n quella quinta essenza compagna della natura, e l'omo è modello del mondo': p. 173, n. 59) che si trovano a iosa. Questo elemento a volte affiora pure attraverso la documentazione recata dal Luporini, il quale spesso si trova a fare acrobazie dialettiche per minimizzarlo o risolverlo in altro. Tenendo conto di tale magismo, lo stesso principio dell''imitazione della natura' potrebbe acquistare ben altro valore: significherebbe sempre, certo, realismo e sperimentalismo, ma nella convinzione di penetrare così nel regno delle *virtutes* e forze magiche che generano i fenomeni dal grembo dell'Eterno; concezione del resto di cui, un secolo dopo Leonardo, non si è ancora liberato neppure Fr. Bacone.

E qui veniamo al secondo punto. Sia a proposito di Leonardo scienziato e ingegnere, sia a proposito dell'Umanesimo in generale, il Luporini molto giustamente si oppone tanto alle concezioni, come quella del Kristeller (ma che in ultima analisi risalgono al Duhem), secondo le quali nella scienza dell'Umanesimo e Rinascimento italiani, ivi compreso (e anzi a più forte ragione) Leonardo, non sarebbe da vedersi che 'il risultato di influssi medievali ritardati, ricevuti dalla Francia ma assorbiti e assimilati da una diversa tradizione indigena più ristretta ma persistente'; quanto alle concezioni, opposte ma ugualmente erronee, di una scienza umanistico-rinascimentale come diretta iniziatrice e anzi primo stadio della scienza moderna (tanto per intenderci, galileiana). Invece, e qui il Luporini ha nettamente ragione, non si tratta propriamente né di una cosa né dell'altra: se gli scienziati del Quattrocento, e in particolare Leonardo, utilizzano concezioni e studi della tarda Scolastica, lo fanno per tutt'altri interessi: a differenza dei *ma-*

gistri medievali, le cui ipotesi fisiche erano presentate per gusto di disputa e spregiudicata curiosità intellettuale, questi invece erano inventori, 'ingegneri', 'maghi naturali', alchimisti, con problemi pratici ben determinati da risolvere — problemi pratici che non perdevano mai totalmente di vista. 'In Leonardo non troviamo più questioni ed esemplificazioni di tipo scolastico o tardo-scolastico, ma impostazioni dinamiche reali e la considerazione *fisica* dei fenomeni' (p. 41). D'altra parte, in questo ricercare e sperimentare, in questo accumulare osservazioni e ipotesi manca ancora quello che sarà il linguaggio e il metodo della scienza moderna. In questo senso hanno ragione la Maier e il Luporini — e questo giudizio, soprattutto per quanto riguarda il rapporto con la scienza galileiana, oramai è ripetuto da tutti coloro che si sono occupati con interesse del problema. *C. Luporini su Leonardo*

Però anche qui mi sembra che le cose non vadano del tutto lisce. La storia del pensiero ha sempre una profonda continuità: mutano gli interessi e atteggiamenti, mutano le concezioni dei fini che all'attività stessa vengono assegnati, ma l'elaborazione delle nuove idee avviene sempre in concreto mediante una scelta, una critica ed uno sviluppo di forme, categorie, concezioni pervenute dal passato ad ogni epoca della tradizione. L'insistere sul momento creativo, sul momento di novità, rischia di falsare la storia, di renderla incomprensibile e miracolosa non meno dell'insistere sulla non-novità o preesistenza delle idee al periodo o al pensatore che si studia. La tradizione è un continuo dinamico, e la novità emerge da essa e insieme costruisce nuovi elementi nella tradizione successiva. Per quanto riguarda poi l'Umanesimo (e più in là, persino la scienza del Seicento) il persistere, anche in Italia, della tradizione della tarda Scolastica, e la sua efficacia sulla nascita del nuovo pensiero, mi sembrano indiscutibili. Il Garin, in una bella conferenza proprio dedicata a Leonardo, ha mostrato quanto fosse vivo il fermento di letture e discussioni su scrittori della tarda Scolastica, per esempio su Buridano, negli anni della formazione fiorentina del da Vinci. Per l'Umanesimo europeo (la cui eventuale influenza su quello italiano, forse esagerata dal Cassirer, andrebbe, credo, riesaminata) la cosa è ancora più ovvia e non richiede quasi dimostrazione. La base empirico-sperimentale del sapere scientifico, il valore delle matematiche nell'indagine della natura, la concezione atomica, la teoria dell'*impetus*, persino intuizioni pre-copernicane, sono tutte eredità della Scolastica medievale; né bisogna sotto-

C. Luporini su Leonardo

valutare il lavoro della scuola *de ponderibus* se un diretto precursore di Galileo come N. Tartaglia (oltre tutto, non certo uomo di gusti filologici o archeologici) ha creduto valesse la pena di raccoglierne i manoscritti e prepararne l'edizione a stampa. Quell'interessante sviluppo dello scienziato-tecnico dall'artigiano (e, parallelamente, dell''artista' dall'artigiano) così bene illustrato dal Luporini (il quale giustamente ci vede il fenomeno sociale che sta alla base del pensiero scientifico moderno) culmina sì nel Quattrocento e Cinquecento, ma si inizia ben prima, alle origini del Basso Medioevo: e certo la Scolastica non può non averne già sentito il contraccolpo (esistono infatti commenti di Scolastici a scritti del *corpus* di Giordano Nemorario). E già Nicola d'Oresme, per tacere di R. Bacone, oltre che di logica e di teologia aveva cominciato a occuparsi di problemi pratici... E lo stesso valga per la storia delle matematiche. Il Luporini distingue nel periodo che ci interessa due matematiche: una, l''universitaria', mistico-teologica, speculativo-metafisica delle relazioni numeriche; l'altra, 'assai più umile di origine', dei mercanti, degli artigiani, etc., che 'andrà a cercare dagli arabi gli elementi del suo sviluppo' — la matematica che 'nasceva dalla pratica, come misura e calcolo'. E soggiunge: 'Da questa matematica di modeste origini sociali, e non dall'altra, si svolgeranno le scienze matematiche moderne le quali hanno avuto tanta parte nella creazione del mondo in cui viviamo. E sarà da lei, dall'incontro e dal matrimonio con essa, che si svilupperà più tardi anche la nuova geometria, la 'geometria dell'infinito', rinsanguando così le sue nobili e classiche origini' (p. 11). Il che non è del tutto falso, ma non è neppure del tutto vero. Poiché dimentica che l'impulso allo studio delle matematiche come fondamento di ogni scienza della natura, anche se determinato da certe convinzioni metafisiche, è venuto proprio dagli ambienti universitari di Oxford, da Roberto Grossatesta e dai suoi scolari, culminando nella geometria speculativa del secolo XIV°, disciplina che (ed anche qui ricordiamo Nicola di Oresme) non consisteva in una mistica dei numeri, ma rinnovava, nel commento ad Euclide, quella problematica del continuo e quei problemi 'classici' ad essa relativi (come la quadratura del cerchio), dal cui approfondimento nascerà l'Analisi Infinitesimale. Non solo, ma quell'ideale del rigore dimostrativo, a cui Galileo e poi Newton faranno omaggio nelle loro opere fisiche maggiori (rispettivamente, i *Discorsi e dimostrazioni matematiche sovra due nuove scienze* e i *Prin-*

cipi matematici di Filosofia naturale), deriva proprio dall'Euclide 'universitario' della tarda Scolastica e non dall'algebra e geometria algebrica arabo-umanistica. *C. Luporini su Leonardo*

Lo stesso discorso, naturalmente a rovescio, va fatto per quanto riguarda i rapporti tra Umanesimo in generale (Leonardo in particolare) e scienza moderna. Il Luporini cita approvando (p. 161 n. 20) una frase del De Ruggiero, secondo la quale 'l'errore dello Olschki, pur nel suo contrasto con le esaltazioni scientifiche della corrente *Leonardoforschung*, risale a un pregiudizio identico: nell'un caso e nell'altro si prende come norma e criterio la scienza dei nostri giorni, e si dà esagerato rilievo a ciò che nell'opera dello scrittore del Rinascimento si avvicina a questo modello o si allontana da esso'. Anch'io sono d'accordo. Nulla di più astorico e anche di più inutile di quella pseudostoriografia della scienza la quale non fa altro che enunciare, con criteri più o meno attendibili, enunciati di antichi scienziati in enunciati moderni, per poi stabilire se siano 'veri' o 'falsi' — naturalmente alla luce della loro verità o falsità nelle discipline scientifiche di oggi: con il che la scienza è ridotta a collane di proposizioni, e la storia della medesima alla cronaca delle 'scoperte'. Tuttavia, bisogna stare attenti a questo fatto — che la storia è sviluppo, e lo sviluppo si giudica da un suo termine o punto di arrivo (anche se questo è stabilito in maniera più o meno arbitraria). Narrare la storia di un periodo o di un'epoca significa disporne, e valutarne, gli eventi nella prospettiva di ciò a cui essi 'conducono' o 'portano', cioè del loro sbocco storico. Ora per il Rinascimento la cosa è particolarmente delicata perché al termine di arrivo della storia della scienza in esso c'è appunto la scienza del Seicento — cioè la scienza moderna, la quale emerge da *alcuni* filoni della scienza rinascimentale, condannandone senza appello altri, molti altri. E il 'filone' scientifico cui appartiene Leonardo nel complesso è proprio uno di quelli condannati — quello che (e ciò Luporini ha avuto il merito di insegnarcelo) potremmo definire *tecnico-realistico*. L'Autore de *La Mente di Leonardo* ribadisce in più punti la differenza radicale tra la scienza del periodo umanistico in generale, e di Leonardo in particolare, e la scienza moderna. Ciononostante (soprattutto per l'eccessivo credito che fa a Leonardo circa la sua reale intuizione del principio di inerzia), sembra non valutare abbastanza la profondità dell'abisso che separa le due. Questo secondo me perché è oscurato dal pregiudizio (che il Luporini ha in comune con i materialisti dialettici) che la scienza

C. Luporini su Leonardo

moderna sia 'dialettica'. Mentre è esattamente vero il contrario: la scienza moderna nasce proprio come superamento del dialettismo (nel senso che dànno a questa parola Luporini e gli engelsiani) aristotelico, proprio come decisa conquista di un terreno formalistico e astratto — con l'applicazione dell'astrazione idealizzante delle matematiche, con l'applicazione della logica atomistica, con le astrazioni del meccanicismo. La scienza moderna nasce con la *dissectio naturae* (il 'metodo risolutivo' galileiano) che separa gli elementi concreti e sostanziali dell'esperienza in schemi, formule e modelli astratti, riconducendo le qualità al moto, e questo al modello di punti-massa inestesi, mero supporto per le formule della geometria analitica... Quando il Luporini scrive (p. 7): 'La rivoluzione scientifica è essenzialmente legata alla formazione storica e al trionfo del metodo sperimentale. I nostri babbi o nonni dell'ottocento non se lo dimenticavano. L'odierna analisi formalistica tende invece a cancellare questo fatto decisivo, ad esaminare, per esempio, il pensiero galileiano, allontanando il più possibile nel fondo il suo sperimentalismo, per ritrarne solo, obiettivisticamente, gli andamenti logici, inspiegabili senza di quello' — non possiamo essere d'accordo. Pare che Luporini dimentichi che l'Ottocento è stato il grande secolo della Fisica sperimentale, ed ha creato perciò un concetto 'sperimentalistico' del pensiero scientifico, il quale, applicato in sede storica, ha portato ad oscurare tutto il significato della rivoluzione scientifica moderna (tra l'altro, lo stesso Copernico resterebbe così escluso dalla scienza moderna!). Il metodo sperimentale era ben noto e praticato dalla scienza antica; era ben noto e praticato dalla scienza-tecnica medievale ed umanistica: eppure né l'una né l'altra sono riuscite a pervenire alla scienza moderna, sebbene avessero tutti i mezzi tecnici per arrivarci. Evidentemente, è in qualcosa d'altro, che non sia *né* la matematica *né* il metodo sperimentale presi per sé, quello che potrà dare la chiave del problema. Per esempio, potrà essere il nuovo significato dell'esperimento come riduzione dell'esperienza ad aspetti determinatamente astratti e riducibili a rappresentazione matematica (di nuovo, l'*ἐποχή* caratteristica del metodo risolutivo o analitico di Galileo e Newton).

E qui mi sembra opportuna una breve digressione. È indubbio che un certo 'platonismo' è alla base della scienza sia di Leonardo (come di molti altri scienziati dei secoli XIV, XV e XVI), sia di Galileo. Platonismo consistente in entrambi i casi nella convinzione che l'ordine dei fenomeni sia retto

da un ordine ideale, nella cui armonia (semplicità e insieme connessione sistematica) si deve risolvere l'apparente caos delle rappresentazioni fenomeniche. Ma forse è nella profonda differenza che, oltre le apparenti somiglianze, presentano i due 'platonismi' una delle chiavi della spiegazione del salto dalla scienza medievale-umanistica alla scienza moderna. Qui, per quanto discutibile da tanti altri punti di vista, propenderei ancora per dare ragione al Cassirer, quando più o meno ravvisa nel Cusano il tipo di 'platonismo' che ispira e Leonardo e in genere il pensiero scientifico del Rinascimento (lasciando da parte quello di formazione aristotelica, per esempio dei medici naturalisti di Padova): un platonismo che pone un distacco ontologico tra mondo dei 'fenomeni' e sfera delle 'ragioni' ideali, con il che s'intende un cosmo (del resto estremamente equivoco, come equivoca è la parola 'ragione', *ratio*, in tutti questi scrittori, Leonardo compreso) di pensamenti divini, principii di ordine ideale-estetico, finalità morali... Altrimenti risulterebbe incomprensibile, per esempio, questa frase di Leonardo (citata dallo stesso Luporini, p. 173 n. 57): 'La natura è piena d'infinite ragioni, che non furono mai in sperienzia'; o l'immagine della ragione come 'timone della natura' (cioè qualcosa che *guida, ma non è*, la natura); o il celebre aforisma: 'Intendi ragione, e non ti bisogna sperienzia'. Siamo noi uomini che dobbiamo *risalire*, per congetture e ipotesi, dall'esperienza alle ragioni: ma queste ultime sono *ontologicamente* prime. Tutto questo in Galileo o è già scomparso, o è fortemente attenuato e sta per scomparire. Se ancora tenta una giustificazione ontologica del primato dei modelli matematici, tuttavia in lui è ormai chiara la consapevolezza che si tratti di modelli che permettono l'esposizione sistematica dei rilievi dell'esperienza; e il 'fenomeno' non è una decadenza ontologica o gnoseologica delle 'ragioni' matematiche, bensì vi è ordinatamente riconducibile mediante l'applicazione di uno schema atomico-causale alle nostre percezioni. L'ordinamento matematico della natura non è più qualcosa di diverso e distinto dalla natura, ma ne è la 'verità', sia in senso conoscitivo-teoretico sia in senso operativo e pratico.

C. Luporini su Leonardo

Così si comprende la funzione che nella scienza galileiana ha il principio di inerzia. Esso è una mera tautologia, che serve soltanto a introdurre la definizione di 'forza' come *fictio* matematica. E che questo sia fecondo, dipende forse proprio dal fatto che, come ha mostrato il Dewey nella sua

C. Luporini su Leonardo

Logica, l'astrazione più... astratta è la più potente, la più utile, permettendo i più estesi, e i più fini, accostamenti di fatti empirici; dal fatto che intellettualmente il concreto non si penetra se non 'dissecandolo', ossia riducendolo ad astratti. Perciò non capisco quello che voglia dire Marcolongo (e con lui Luporini che lo cita, p. 115 e p. 187 n. 155) quando afferma che 'la legge di inerzia è quasi esattamente affermata da Leonardo... Non è certo l'enunciato della legge di inerzia come s'intende ora; ma in fondo è evidente che Leonardo ha della legge un concetto chiaro se non è il più generale possibile'. Fuori del suo enunciato 'il più generale possibile' (vale a dire, tautologico), non è più la legge di inerzia, ma un principio empirico che, come tale, si potrebbe anche considerare falso, o per lo meno gratuito; che ha perduto il suo potere di sistemare tutta la dinamica razionale, e quasi tutto il suo significato operativo.

A proposito del principio di inerzia (ma questa è la sua conclusione su tutta quanta la meccanica leonardesca) il Luporini conclude (p. 116): 'Se Leonardo non perviene a una più vasta generalizzazione del principio d'inerzia ciò non è dovuto a una sua mentalità d'ingegnere, ma alla fase storica che la sua scienza rappresenta, alle condizioni ancora limitate di sviluppo che ha in essa il metodo sperimentale, compresso dalla intelaiatura genericamente aristotelica e tolemaica del cosmo da cui Leonardo non è in grado di liberarsi, pur recando in essa non poche incrinature. Solo dopo che quella intelaiatura sarà andata in frantumi il principio d'inerzia potrà divenire il fondamento della nuova meccanica'. Io concluderei un po' diversamente, ché quello che dice il Luporini mi sembra vero solo in parte. Direi che è la mancata conquista di questa preziosa consapevolezza di metodo, il rimanere troppo legata alle corpulente maniere del mago o dell'ingegnere, che ha fermato gran parte della scienza del Quattro e Cinquecento alle soglie della scienza moderna; che ha reso storicamente inefficace l'opera di un sì grande genio scientifico quale fu Leonardo da Vinci.

Giulio Preti

Una 'Histoire de l'Art' di Pierre Lavedan.

La lettura di un manuale di Storia dell'Arte, specie se concepito, nella intenzione dell'autore, per uso universitario o di alta divulgazione, è evidentemente di un grande interesse per quanto da esso si può apprendere intorno agli orientamenti ed alle condizioni della media cultura in questo o quel paese. E perciò ci sembra che, sebbene con un certo

Una 'Histoire de l'Art' di Pierre Lavedan

ritardo, possano tornare di qualche utilità alcune osservazioni che prendano spunto dalla lettura della *Histoire de l'Art* di Pierre Lavedan, la cui seconda edizione è uscita qualche tempo fa (1950) nella collezione 'Clio' (Introduction aux études historiques) delle benemerite 'Presses Universitaires de France'.

Chi abbia pratica di qualche volume di questa collezione già conosce la struttura e l'economia dei testi. I temi, trattati a larghissime linee nei capitoli, sono ripresi, al termine di ognuno di essi, in una caratteristica bibliografia ragionata, articolata in speciali apparati di note, e culminante nei commi e nei paragrafi del cosiddetto 'état des questions', ove si cerca di delineare un panorama dei punti più problematici e controversi attraverso l'enunciato delle varie posizioni, con una pretesa di obbiettività, sovente — e forzatamente — piuttosto fallace (si veda per esempio a p. 277/278 la parte concernente i metodi dell'attribuzionismo).

La vastità della materia trattata e la forzata ristrettezza dello spazio inibiscono l'uso di materiale illustrativo, per cui il lettore è invitato a rivolgersi agli atlanti ed ai volumi a cui si fa riferimento; le ragioni di questa grave mancanza si comprenderanno facilmente quando si pensi che è tutta la Storia dell'Arte Europea, materia degli esami universitari, di quelli di abilitazione all'insegnamento e di 'aggregation', ad essere compresa in due volumi, dedicati il primo all'arte antica, il secondo (che si estende per 551 pagine) a tutto il periodo che intercorre tra l'arte paleocristiana e quella contemporanea.

Il difficile compito della compilazione dell'opera è stato affidato, come dicevamo, al prof. Lavedan, docente alla Sorbona, di cui sono ben noti gli studi sulla storia dell'architettura e dell'urbanesimo, che ha avuto come collaboratori M.lle Besques (per la parte archeologica), Louis Grodecki, Jean Adhemar ed altri.

Il manuale — pur presentando delle parti assai buone come quelle sulle vetrate, su varii momenti dell'architettura etc. — registra purtroppo più di una 'defaillance' nelle sezioni dedicate alla pittura italiana; e questo purtroppo non è altro che un indizio dello scarso interesse che (tranne in alcuni casi di ottimi conoscitori) suscita in Francia l'argomento; saremo lieti se le osservazioni ed i rilievi che potremo fare verranno in qualche modo incontro all'invito alla collaborazione ed alla segnalazione di errori ed omissioni che l'autore ripete all'inizio dei due volumi.

*

di Pierre Lavedan

Tralasciando i secoli precedenti e prendendo le mosse da Giotto vi sarebbero subito varie imprecisioni e lacune da segnalare, basti dire che dal suo 'curriculum' sono omesse opere fondamentali come la Pala d'Ognissanti od il ciclo dei due San Giovanni della Cappella Peruzzi, ma arrivando ai 'giotteschi' la situazione addirittura precipita (p. 226): quanto a Taddeo Gaddi il ciclo della Cappella Baroncelli di Santa Croce non è, come troviamo scritto, del 1327, ma del 1337/38; ed il Daddi non è certo morto nel 1380 ma una trentina d'anni prima (segnaliamo 'en passant' che la 'Crocifissione' 1665 A che è l'unico suo quadro a venire citato non gli compete come quasi tutti i critici hanno riconosciuto); Maso è obliato, insieme a Giottino, Giovanni da Milano, Giusto da Padova, per far posto ai consueti Andrea da Firenze, Andrea Orcagna, Nardo di Cione etc. Qualche sfallo cade successivamente anche nella parte dedicata alla pittura senese (p. 227) specialmente per quanto riguarda le datazioni dei Lorenzetti, abbastanza fantasiose: Pietro 1305/1350, Ambrogio 1310/1348, ciò che implicherebbe che l'uno abbia eseguito quindicenne il polittico di Cortona, mentre l'altro alla tenera età di circa nove anni abbia dipinto la 'Madonna di Montelabate'. Successivamente

Una 'Histoire de l'Art' di Pierre Lavedan

i nomi di Altichiero e 'Davanzo' (anche in questo caso le date c. 1335/1400 sono opinabili) racchiudono tutta la pittura trecentesca nell'Italia Settentrionale: nessun cenno di Rimini, una riga senza alcun nome per la Lombardia, niente di Bologna tranne un cenno sulla miniatura che sarebbe stata influenzata da Simone Martini (!). Inutile dire che anche Venezia è ignorata.

In tal modo la parte eminentissima avuta dall'Italia settentrionale nell'elaborazione del naturalismo tardo-gotico è passata sotto silenzio, mentre d'altra parte è manifesta la tendenza ad antedatare le cose francesi: pure ammesso che il dittico di Wilton House (del 'Wilson House' di p. 230 deve essere responsabile il proto) sia francese è almeno di una quarantina d'anni posteriore alla datazione qui accettata del 1377, così come il breviario di Belleville è più tardo del 1317 (p. 228).

*

Ma il più grave ha ancora da venire: un sommario sguardo all'indice potrà permettere di notare come la successione dei capitoli si effettui in modo che al IV°, 'L'Art de la Fin du Moyen Age' (p. 215/283) segue, come quinto, quello intitolato 'Le XVIe siècle' (p. 284/361).

Il 'Quattrocento' italiano è incluso così, 'in toto' nella parte riguardante la fine del Medio-Evo.

Sottolineiamo questo punto perché ci sembra che questa suddivisione risponda più che ad inderogabili, e di fatto sempre rimediabili, esigenze di spazio, ad uno schema mentale proprio a certe tendenze ed indirizzi culturali; un buon numero di indizi conferma questa impressione: il ripetuto tentativo di mettere in rapporto il Rinascimento con la pittura bizantina e con la 'Kahrié-Giami' (p. 217), i vari accenni ad un possibile 'svolgimento graduale' dal naturalismo tardo-gotico alla diversa visione rinascimentale (p. 244 e passim) etc.

In tal modo sotto certi aspetti, e sia pure involontariamente, l'impostazione di questa parte del volume viene a raccostarsi a quelle peculiari ad alcune tendenze reazionarie che mirano a svalutare il Rinascimento italiano e ad ignorare o peggio ad interpretare stortamente la portata del fenomeno. A ciò si aggiunga che, sistemata in tal modo la questione si vedono enunciati con una certa abbondanza troppo annosi 'clichés' come quello che vuole Domenico Veneziano dedito a 'cuisines mysterieuses' (e di lui — a parte la caratterizzazione aneddottica — non è citata alcuna opera), o quello di Paolo Uccello 'cubista' etc. Altrove sono troppo annose le datazioni enunciate, per esempio nessuno pone più la data di nascita di Andrea del Castagno al 1390 (p. 254) perché già da qualche tempo si è accertato trattarsi del 1423 etc etc.

E questo per la scuola fiorentina che è l'unica a beneficiare di un po' di spazio (pp. 252/260), altre, tra cui quella lombarda e quella ferrarese, non sono nemmeno citate (!); la pittura veneta è confinata in poco più di una pagina e Giovanni Bellini è sbrigato in due righe come 'Peintre des Madones qui gardent avec une couleur presque musicale le sentiment profond des vierges byzantines' (p. 261).

Quanto alla bibliografia ha talvolta buone informazioni, ma sovente saltuarie e seminate di sbagli di stampa che culminano (p. 269) con una *Pittura senese del Trecento e del primo Quattrocento* di 'E. Sandbergvavalà' (sic!), evidentemente un refuso per il libro della Sandberg Vavalà sulla pittura veronese.

*

Procedendo, e per notare solo le cose più importanti, Caravaggio viene fatto morire nel 1609 invece che nel 1610 (p. 307), ed il suo soggiorno a Venezia viene dato per pacifico (p. 308) (per non parlare della ge-

nealogia del 'luminismo' caravaggesco che nasce con Van Eyck e Bosch e si trasmette al Caravaggio attraverso Giorgione-Bassano-Tintoretto, p. 345/346); mentre a proposito di Agostino Carracci viene citato il consueto sonetto apocrifo con il decalogo dell'eclettismo (p. 304), che ormai dopo sì lungo servizio meriterebbe di essere messo a riposo. *Una 'Histoire de l'Art' di Pierre Lavedan*

*

Non insistiamo più oltre perché ci sembra che questi pochi esempi siano di per sé sufficienti a caratterizzare la situazione che si trova riflessa in alcune parti di questo manuale. Desidereremmo solo che queste frettolose note spingessero a procedere, prima della terza edizione, ad una attenta revisione della parte italiana (ed in Francia certo non mancano, dallo Chastel allo Sterling, ottimi conoscitori dell'argomento) che abbia anche l'avvertenza di rimediare — tra l'altro — alla singolarissima inversione (p. 277) che ha fatto di Giovanni Morelli lo 'pseudonyme du sénateur russe J. Lermolieff'!!

Enrico Castelnuovo

Le miniature della Biblioteca Morgan

La recente pubblicazione curata dalla Pierpont Morgan Library, *Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library* (Descriptive Survey of the principal Illuminated Manuscripts of the Sixth to Sixteenth Centuries, with a Selection of important Letters and Documents. Catalogue compiled by Meta Harrsen and George K. Boyce. With an Introduction by Bernard Berenson), New York 1953, non sembra voler essere tanto un rigoroso catalogo del materiale presentato, quanto una rassegna, corredata di tavole e di note bibliografiche piuttosto succinte, dei manoscritti miniati esposti ad una mostra della biblioteca aperta lo scorso anno: questo almeno pare sottindere la premessa (The scope of this volume), che si chiude con l'augurio che presto altre simili pubblicazioni possano rendere accessibili al pubblico degli studiosi e degli amatori i manoscritti anche di altre regioni posseduti dalla Biblioteca stessa.

Sorprende tuttavia, pur dentro i limiti così segnati, che non si sia approfittato dell'ottima occasione per dare, nelle tavole eseguite con il lusso che distingue la veste editoriale del libro, la riproduzione di almeno una miniatura di ognuno dei codici descritti — in modo che veramente al lettore fosse offerta la possibilità di prenderne conoscenza più diretta che non attraverso la sola scheda di catalogo, che troppo spesso lascia invece nella curiosità e nell'incertezza: ma 'reproductions are provided for 59 of the 103 manuscripts described', e la proporzione non può mancare di apparire un po' scarsa, specialmente dato che, come vien precisato, un terzo dei manoscritti descritti era finora inedito.

Da un punto di vista bibliografico, è anche da notare che non si è creduto opportuno di dare l'indicazione del numero delle varie pagine miniate; e se la descrizione dei fogli esposti a suo tempo alla Mostra è senz'altro lodevole nel quadro della Mostra stessa, in un volume che aspira evidentemente a rimanere lo 'standard book' sull'argomento, essa ci sembra non altrettanto motivata. Il continuo riferimento al repertorio del De Ricci, poi, non vale, secondo noi, come causa sufficiente a questa e ad altre omissioni, tanto più che averlo a portata di mano può essere non sempre facile in molte biblioteche, almeno in Europa.

Qualche appunto resta anche da fare — ed è cortesemente richiesto dai compilatori — sulle note relative ad ogni manoscritto: così, mentre è da rimpiangere che non sia data una riproduzione del n. 9 (Bibbia

Le miniature della Biblioteca Morgan

attribuita alla prima metà del sec. XII e all'Italia centrale, per le affinità che avrebbe con la Bibbia di Montalcino), ci sembra che il n. 10 (Sacramentario del sec. XII) sia dato alla Toscana forse un po' affrettatamente ('The figure style is hieratical in the Tuscan manner of rendering earlier Roman frescoes and mosaics'). Il n. 12 (Messale di Seitenstetten) difficilmente avrà somiglianze con gli *affreschi* (sic) di S. Marco; inoltre nella bibliografia, doveva essere ricordato il recente studio della Hänsel su tutto il gruppo di codici 'gaibaneschi'-austriaci. Il n. 13 (Graduale e Santorale dalla chiesa di S. Matteo *de Caleis*, 1256) potrà ricevere una più precisa definizione se invece che a Calvi o a Calvi-Pergola — del resto inutili a questo scopo — sarà collegato al Monasterium S. Matthei de Calus (o Caleis) in plebe Tizani presso Trevignano, nella Diocesi di Parma, che compare nelle decime del 1230 e del 1299 (cfr. *Rationes Decimarum Italiae nei sec. XIII e XIV*, a cura di A. Mercati, E. Nasalli-Rocca, P. Sella, Città del Vaticano, 1933, n. 4020, p. 331 e n. 4568, p. 358). Comunque, perché non dare per intero anche qui il testo dell'explicit, come controllo? Né è chiaro a che potranno servire, concretamente, i raffronti proposti recentemente in proposito da Franco Riva (Arte Veneta, VII, p. 186) con gli affreschi della torre dell'Abbazia di S. Zeno. Se poi l'attribuzione alla regione veneta del n. 15 (foglio staccato di un corale, della fine del sec. XIII) dovesse dipendere solo da 'its direct relation to such Italo-Byzantine frescoes and mosaics as the SS. Quattro Coronati in Rome, and, with some rearrangements, to the Last Judgement in the Cathedral of Torcello' non ce la sentiremmo di seguire Harrsen-Boyce su un terreno tanto infido per varietà e imprecisione di confronti. Quanto al n. 17 (Lezionario greco, dat. 1299), la Deesis che i compilatori ritengono di una mano diversa da quella che ha tracciato le figure degli Evangelisti (e che per avventura conosciamo da una riproduzione, che non è data nel presente volume) non ci sembra particolarmente attribuibile alla Toscana: benché forse di altra mano, rimane sempre nell'ambito della copia da esempi bizantini più alti. Per il n. 18 (Bibbia, circa 1300, scritta da Jacopo de Grasulpho Modenese) non era opportuno specificare, sotto la relativa riproduzione, 'Padua', visto che essa appartenne, sì, a un canonico padovano, ma che tanto il testo scritto quanto le miniature sono ovviamente emiliane. Una Bibbia di Monte Oliveto Maggiore (n. 20) mostra, secondo il Berenson, rapporti con Pietro Cavallini: non mancano infatti, almeno per ciò che si distingue nella presente riproduzione, rapporti con i noti manoscritti di Catania e di Holkham Hall (ora British Museum). Molto meno convincente l'attribuzione, sempre del Berenson, a Spinello Aretino in persona, dei ritagli di corali raggruppati sotto il n. 27: che sono, genericamente, della cosiddetta 'scuola degli Angeli'. Particolarmente interessante, stando alla descrizione e all'attribuzione — peraltro dubitativa — alla Romagna (primo quarto del sec. XIV, con forte influsso giottesco) dovrebbe essere il n. 29 (disegni colorati illustranti una Genealogia di Cristo): ma purtroppo non ne è data alcuna riproduzione, così come non ne sono date dei nn. 30, 31 e 32. Questo ultimo numero (Ore della B. V., appartenute a Jacopo dei Guidi sec. XIV), nella scena del Bacio di Giuda copierebbe la composizione del mosaico di S. Apollinare *in Classe* (sic: forse si voleva dire S. Apollinare Nuovo). Il n. 40 (Vaticinia Pontificum dello Pseudo Gioacchino da Fiore), lombardo, della fine del sec. XIV, andrebbe visto più integralmente. Altri manoscritti attribuiti alla Lombardia nel presente catalogo purtroppo non sono riprodotti: ed è un peccato, se è vero che il n. 41 (Calendario Astrologico per Ravenna) ha disegni di animali vicini a Giovannino de' Grassi, e se della maniera dello stesso Giovannino è un Petrarca

appartenuto a Galeazzo II Visconti (n. 42). Il n. 46 (Rivelazioni di S. Brigida, ecc.) ci sembra in realtà, contrariamente all'opinione dei cataloganti, vicino al Seneca di Napoli (Biblioteca dei Gerolamini, ms. C. F. 4. 5.): si confronti la figura dell'uomo a sinistra in basso, nella tav. 36, con molte figure del ms. napoletano. Non sapremmo vedere, nel n. 47, (Divina Commedia, fine sec. XIV) le affinità con miniature turche e mesopotamiche, cui accenna il Berenson nella sua breve prefazione. Al n. 54, i tarocchi di Bonifacio Bembo appaiono ancora sotto l'indicazione: 'Zavattari'. Al n. 58, un breviario, le cui illustrazioni sono dette, poche righe più sotto, attavantesche, ha la qualifica iniziale 'Lombardy, third quarter of the fifteenth century', ripetuta poi anche nella didascalia sotto l'illustrazione relativa (tav. 45, n. 1), che mostra, appunto, un tipico prodotto fiorentino. Sorprende trovare consenziente anche F. Riva (Arte Veneta, cit.) nell'avvicinare le miniature del n. 61 (Lezionario scritto nel 1436) agli affreschi del Battistero di Padova, dato che si tratta, su per giù, di cose già nell'indirizzo, diciamo, di A. Vivarini o del maestro della serie della Vita della Vergine al Louvre. Il concetto dello stile degli affreschi del Battistero padovano che hanno Harrsen-Boyce deve essere notevolmente comprensivo, se anche nel n. 62 (Dialoghi di S. Gregorio, ecc.) si sono visti rapporti con essi. Anche più strana, infine, l'attribuzione a Guglielmo Giraldi di un Libro d'ore (n. 77) che per essere appartenuto a Cecilia Gonzaga non cessa tuttavia di apparire opera graziosa, un po' manierata, di un Lombardo che ancora ricorda i suoi più tradizionali modelli gotici. *Ilaria Toesca*

Le miniature della Biblioteca Morgan

Conclusioni su una tegola

Qualche mese fa il Comitato della Mostra del Signorelli ha diffuso largamente un opuscolo dove si è inteso rispondere ai miei 'dubbj' sulla famosa tegola del Museo del Duomo di Orvieto. Il titolo interrogativo dell'opuscolo 'L'autoritratto del Signorelli del Museo di Orvieto è un falso?' è già un buon segno delle incertezze del Comitato stesso al riguardo; ma perché a molti lettori di 'Paragone' sarà sfuggita la replica da me data sul 'Nuovo Corriere' del 14 Genn. u. s., la riproduco qui per ricordo.

Caro Bilenchi,

non voglio abusare dello spazio prezioso de 'Il Nuovo Corriere' e rispondo perciò brevemente all'opuscolo (riprodotto in parte nel Suo numero di ieri) in cui il Comitato Esecutivo della Mostra del Signorelli cerca di sfatare i miei 'dubbj' sull'antichità della sempre più famosa 'tegola' orvietana.

Devo lamentare che, nella premessa, l'opuscolo dica aver io *asserito* che la tegola *deve* ritenersi una falsificazione eseguita nel 1845 dai pittori tedeschi Bolte e Pfannschmidt. La mia cauta ipotesi di lavoro si era invece dichiaratamente limitata a inquadrare l'apparizione dell'oggetto nell'ambito mentale del romanticismo e citava quel fatto del '45 solo come eventualità specialmente propizia alla nascita della singolare esercitazione. Ai miei obbiettori restava, a questo punto, da riguadagnare alla tegola tre secoli e mezzo di storia incòndita. Dall'opuscolo odierno emerge che, per ora, si sono riguadagnati vent'anni attraverso citazioni del 1833 e del 1825. È già qualcosa, ma non è molto. Anche a concedere un certo lasso di tempo per la opportuna stagionatura dell'oggetto, ci ritroviamo pur sempre sugli anni che io vedevo, in certo modo, aprirsi

Conclusioni su una tegola

con la famosa lettera apologetica sul Signorelli scritta dal Cornelius all'Overbeck nel 1813. Il Comitato mira a concedersi un lasso più vistoso, per così meglio liberarsi dall'impresa romantica e rifugiarsi in tempi settecenteschi in cui 'un falso costituirebbe un esempio non spiegabile, per quanto ci è dato sapere, specie in un luogo di provincia, dato che la provincia è sempre, o quasi, ritardataria'. Ma, anche senza argomentare dalla facile estensibilità cronologica dell'atteggiamento romantico (il discorso del Goethe sul Duomo di Colonia è del 1770), l'affermazione è incauta perché la provincia è anzi sempre stata il più tranquillo rifugio dei falsificatori. Che dico, in questo campo, proprio la regione umbro-toscana si era particolarmente distinta, già nel '700, con la famosa 'Polinnia', condotta alla guisa di antico encausto; e, del resto, brilla anche oggi con gli ori pesanti e le terrecotte arcaiche, disseminati nelle vetrine e magari nei sottoscala dei musei del Nuovo Mondo.

È ben vero che, dopo aver riguadagnato un ventennio nella storia dell'oggetto, l'opuscolo, con qualche malcelato impaccio, si prova a spingere innanzi anche una terza citazione, e questa notevolmente più antica, toccando addirittura al 1648: quando un inventario dell'Opera orvietana elenca: 'un ritratto di dui pittori messi in pietra'. Ma è citazione pertinente? Sarà lecito fieramente dubitarne perché (anche a tacere dell'iscrizione che forniva tutti i dati necessari alla identità) non è già quello il modo di citare un ritratto del Signorelli, e del camerlengo Niccolò, entrambi famosi nella storia della Fabbrica; mentre, per rinforzo, la definizione sembra calzare assai meglio a una scultura in bassorilievo. Chi infatti voglia rammentare un tipico 'ritratto di dui pittori messi in pietra' ricorrerà subito alla doppia effige a rilievo dei fratelli Pollaiolo nella chiesa romana di San Pietro in Vincoli, e lascerà saviamente fuori campo la tegola orvietana (ad affresco su terracotta) cui la definizione non sembra in alcun modo voler rispondere.

Devo anche rilevare che, a questo punto, pure dimostrando una lettura attenta delle mie osservazioni l'opuscolo lascia cadere nel silenzio proprio quella che toccava agli anni ora in questione; e cioè il ricordo dell'epigrafe con cui il camerlengo del 1657 (e cioè appena nove anni dopo il citato inventario) provvedeva a riparare alla lamentata mancanza di un qualsiasi ricordo locale in onore del Signorelli e della sua grande impresa orvietana. E perché è da credersi che ogni camerlengo, nell'assumere la sua carica amministrativa, provvedesse, in primo luogo, ad accertare la consistenza inventariale del patrimonio artistico che gli toccava in custodia, torna assurdo supporre che proprio un uomo particolarmente interessato alle cose dell'arte come si dimostra il camerlengo del 1657, non conoscesse bene, lì accanto, la tegola col ritratto del Signorelli, e del proprio predecessore, Niccolò d'Angelo. Qui, a mio parere, è la prova più stringente che, nel secolo XVII, la tegola non era nota perché 'ancor non nata'; e che la presunta citazione del 1648 dovrà dunque riferirsi a tutt'altro oggetto.

Quanto poi a una tradizione 'orale' che rammenterebbe l'oggetto anche nel secolo XVIII e che l'opuscolo (forse per riempire la grossa silenziosa lacuna fra il Sei e l'Ottocento) richiama da un articolo apparso nel 'Popolo di Roma' del 2 dicembre scorso (e cioè, vedi un poco, dopo la pubblicazione dei miei 'dubbj'), non m'indugerò certamente su di essa per non aver l'aria di voler raccattare broccoli sulla sublime piazza di Orvieto; lascio volentieri ai miei obbiettori la piena responsabilità di averla inserita in una discussione scientifica.

Ed anche la lunga schiera di ipotesi che l'opuscolo, nella sua seconda parte, dedica alla epigrafe tergale (e capovolta) della tegola, non sembra

adatta ad una discussione per esteso in questa sede. Mi limiterò ad attenermi all'ultima di esse dove si finisce coll'ammettere che, su questo punto, io potrei anche aver ragione; ma devo rimandare subito gli interessati alle considerazioni già fatte che rendono praticamente impossibile disimpegnare la storia dei due dubbi ritratti da quella dell'epigrafe, colma di contraddizioni insanabili. *Conclusioni su una tegola*

Proprio sui due ritratti, che restano pur sempre al centro della disputa, mi si consenta di concludere, rilevando che, sebbene l'opuscolo si sforzi di restare nel campo delle considerazioni cosiddette 'obbiettive', non sa però astenersi dall'*asserire* che, nella parte figurale della tegola, 'non sono accertabili quelle incongruenze di stile in cui cade quasi sempre un falsificatore'. A vero dire, e sia pur brevemente, ma sul pegno della convinzione che, alla fine, anche lo stile ha una sua forza di documento (e per avventura il più ineccepibile) io avevo proposto tutto il contrario. Erano state anzi proprio le incongruenze interne, per cominciar dall'assurdo formato dei due ritratti, e seguitando col contrasto sintattico fra il 'trequarti' della testa del Signorelli e il mero 'profilo' del camerlengo, e con la labilità della stesura pittorica in confronto alla densità del ritratto vero che l'artista aveva inserito nel celebre brano murale dell'"Anticristo', ad ispirarmi i primi 'dubbj' e, di lì, a spingermi alla controprova su dati esterni che potessero confermarli o diradarli; ciò che avvenne con risultati anche più sorprendenti di quanto io stesso mi attendevo e, a mio parere, sempre validi.

Ma avendo allora taciuto, a bella posta, il tratto più comunemente accessibile dell'evidenza interna, lo dico adesso. E questo si è che quando mai la tegola non ad Orvieto fosse riapparsa (così trovando, 'in loco', il fin troppo facile riscontro nell'effigie veridica del Signorelli da cui palesemente aveva desunto); ma fosse invece riemersa in qualunque altro luogo della terra, nessun conoscitore degno di questo nome avrebbe mai pensato di poterla riferire al Signorelli e più facilmente si sarebbe rivolto verso la pittura fiorentina della fine del Quattrocento, entro la cerchia dei 'botticelliani' o dei 'filippineschi'; fino a che le interne contraddizioni e la conseguente impossibilità di giungere a una conclusione 'positiva', non lo indirizzassero addirittura verso le imitazioni di fabbrica più o meno recente. E qui, ben s'intende, sta il sugo di tutta la storia.

Mi creda, cordialmente, Suo *Roberto Longhi*

ACETILENE

X.

Querelle.

Da quando tendo l'orecchio a queste cose sento lamentare che l'Italia prestò a suo tempo la propria attenzione più alla cultura tedesca che a quella francese, che la 'lezione degli impressionisti' non fu ascoltata tempestivamente, onde l'urgenza di correre ai recuperi...: così per vari anni e da altre campane il dovere invece per ciascuno di tener fede alla tra-

dizione italiana esemplificata, grosso modo con gli usi dei padri romani o addirittura degli Etruschi.

Come poi gli 'Etruschi' fossero dei macchiaioli o delle 'Giubbe rosse' e i 'Romani' quelli di via Babuino e del Caffè Aragno è tutt'altro discorso e dei più melanconici.

Altre concioni lessi ed udii sull'unità e gerarchia delle arti, sulla stirpe, la razza, fino al disgusto esiziale per chi un'arte bene o male la pratica e cerca di viverne.

Invecchiando tra un colpo al cerchio della torre d'avorio ed uno alla botte degli interessi umani, tra il fastidio del paraocchi e lo stato brado, tra la testa nella sabbia e il sedere in aria, non ho motivo di rallegrarmi di quella (l'aria) che il caso mi ha fatto fino ad ora respirare in questo mondo di matti.

Volto all'indietro a frugar nei testi mi accade sovente di imbattermi in quei vasti silenzi che soltanto adesso qualche volonteroso si accinge a colmare. Se è vero che il primo o dei primissimi a parlare a noi di Kafka fu Pitigrilli in sua gioventù, come mai si è attesa la spazzolata al Paese per accorgersi di Paul Klee o di Kandinsky che andava a braccetto con Marinetti?

Davvero se io avessi trovato gente così fraterna e congeniale avrei provveduto a presentarla agli amici, magari a mie spese: se chi, avendone il dovere, la funzione, non lo ha fatto a tempo debito, che credito gli è dovuto sul conto delle riparazioni odierne?

Così, per tanta volontà riparatoria, si è costretti a rimasticar cose messe a dormire nel cassetto dei primi peccati e come è accaduto a noi giovanotti innamorati di Paul Klee nei paraggi dell'anno trenta di sentirci dire dagli astuti maggiori che dovevamo invece badare a Masaccio e soprattutto a Piero essendo il Klee un pasticciere levantino, un pittore per esquimesi, abbiamo perlomeno la soddisfazione magra di sapere che ai kleisti o kleani d'oggigiorno viene proposto nientemeno che l'esempio di Courbet lo sbullonatore.

Mai sbullonamento cadde più a sproposito fra gente che non sbullonerebbe nemmeno un lavandino e che dall'età di quindici anni possiede mature le astuzie che noi ragazzi dannunziani ebbimo il torto di ignorare.

È un pendolo, insomma che tra il polo di Klee e quello di Courbet effettua un'oscillazione immensa comprendente persino Marco Polo, la Polinesia, la poliandria e la 'polivalente'.

Si poteva mettere Raffaello all'ultima Biennale invece di

Courbet e qualche vetrinetta del museo Pigorini in luogo di Paul Klee: tanto va sempre bene lostesso perché l'accento non cade più né sul tempo né sul luogo ma soltanto sulla 'tecnica' usata per accollare alle opere d'arte o presunte tali quello che momentaneamente interessa alla solita classe sacerdotale di voler dimostrare per fini, diciamolo pure con l'usata franchezza, non sempre confessabili.

I soldini.

Mi sono sorpreso a stupirmi che il tono di deplorazione per la commissione a Dalì delle illustrazioni della Commedia fosse così pacato e scevro, in genere, dalle ingiurie che gli italiani usano fra di loro in altre occasioni di contrasto.

Per quanto forte possa essere stato il dolore di apprendere che 'uno' aveva fatto un bel colpetto di quattrini, l'ammirazione inconfessata per la sua destrezza ha tolto molto veleno alle penne ed è giusto.

Non so chi sarebbe in grado fra di noi di spuntarla, a Madrid, in una faccenda del genere avente, per esempio, a tema il Don Chisciotte: nemmeno se fosse raccomandato dal Papa in persona... e poi ci avrebbero pensato gli spagnoli a fare passare voglia e presunzione, ma prima ancora i connazionali ai quali l'invidia avrebbe tolto ogni freno.

Anche certe confessioni, certi precedenti biografici del pittore spagnolo ricordati da qualcuno per mettergli contro la Chiesa sono stati tali da far sorridere non dico un prelato iberico ma persino uno dei nostri parroci come li immagina Guareschi.

Gli italiani insomma, nella loro astuzia infinita, attaccandosi a tutto, dall'amore per Dante ch'è vivissimo ovunque, dal sentimento di Patria che condiziona ogni loro gesto quotidiano, dal culto della Famiglia (oh! la famiglia!) che non deve essere imbrattata dalle ejaculazioni daliniane, all'amore sviscerato per i maestri viventi, veri interpreti del sentimento comune, querce annose ma tuttora germinanti nel nostro cielo immacolato, con le radici in una terra che mai conobbe compromesso o estraneo tallone, hanno fornito a Dalì e gratis la sola cosa che potesse interessarlo: una serie immensa di articoli e di riproduzioni fotografiche cosicché tutti oggi sanno per certo che Dante e Dalì esistono anche se non sono ben sicuri quale dei due sia il noto pittore.

Mi riferisco s'intende a chi ha fatto soltanto le inferiori o nemmeno quelle. Gli altri sanno tutto ma sono pochi.

P. S. - A proposito di soldi: mi tolsi il gusto malvagio di comunicare a due amici di un letterato che egli aveva venduto ad una casa cinematografica i diritti d'un suo romanzo per qualche milione. I due divennero d'un subito pallidi come il sale: proprio il sangue abbandonò la loro faccia e il più emotivo dovette appoggiarsi a un mobile per non cadere...

Relazioni umane.

Fantasio pittore decide di passare al genere sociale ma, poi che sin qua ha trattato argomenti rosa non vuole procedere a strappi, scopre un'azienda dove delle ragazze infilano perle e vi si installa.

Infilare perle è un lavoro, no? Sono sfruttate le ragazze? Sì, e allora... Così una ad una le ragazze dopo il loro turno vanno ad infilare altre perle nel romantico studio di Fantasio che dimagrisce a vista d'occhio e un bel giorno si confida con Malcontenti.

Mai la vita gli è apparsa così bella, il tatto, la pulizia, l'odore naturale delle infilatrici l'hanno conquistato: altro che le studentesse di filosofia spocchiose borghesucce e coi reggipetti unti! Le cose sono mature per incontri a tre, quattro, sei: anche le infilatrici ci starebbero e gratis pur di avere contatti con degli intellettuali.

Malcontenti parteciperebbe volentieri ma, messo sul chi vive dall'affare Capocotta, al momento di concludere accusa esaurimento e scrupoli morali: ha una gran paura di dover assistere a qualche decesso per denutrizione, d'essere comunque coinvolto, insomma. È statale non di ruolo e per di più una malalingua, vive con una dozzina di spade sospese sul capo e deve apparire candido ad ogni ora del giorno e della notte. Soffre di questo suo stato e dal marciapiede dove cammina lancia sguardi d'odio alle autumobili degli uomini bruni carichi di gioielli e di ragazze. Molti di loro portano bracciali d'oro alle caviglie, per non dire di quelli che gli adornano i polsi pelosi, e muovono sovente le braccia in gesti di dileggio. Altro che gli incontri a quattro, a sei! Malcontenti va a casa a leggere 'La guillotine et les executeurs des arrêts criminels pendant la Revolution' e sogna il momento improbabile nel quale potrebbe avere l'autorità per decidere la soppressione di tutte le aziende dove si sfruttano infilatrici di perle. No, a quel posto per quanto improbabile Malcontenti non potrebbe aspirare: Fantasio vi si sarebbe probabilmente installato prima di lui.

Marinetti.

Leggo ogni tanto delle ingiurie postume a Marinetti trattato come un qualsiasi cafoncello, un 'minus habens' di periferia e me ne addoloro.

Il mio carteggio con Marinetti risale agli anni di liceo in collegio dov'ero come orfano di guerra con sul berretto le iniziali F. M. (figlio di militare). Nel Collegio Nazionale dove i paganti recavano invece il C. N. gli F. M. erano trattati dai compagni figli dei borsari neri di allora come 'fessi merdosi'. Da questo italianissimo complesso credevo di salvarmi scrivendo delle poesie che mandavo a Marinetti il quale mi rispondeva puntualmente con consigli ed incoraggiamenti su fogli che, in rosso, recavano il disegno detto — il pugno di Boccioni —.

Purtroppo quei fogli sono andati smarriti. Rimane il cocente ricordo di quella generosità che oggi, a trent'anni di distanza e più mi intenerisce e ancora maggiormente mi suscita severi apprezzamenti per chi, senza avere nemmeno le qualità per allacciargli le scarpe, si permette, appunto, di trattare quell'antico gentiluomo da cafoncello qualsiasi.

Marchingegno n. 38.

Ci si stenda ignudi sul tapis roulant e si prema il bottone: niente paura, la macchina è solida.

Tenui saranno gli inizi: ventole di penne di tacchino, piumetti per la polvere, scope, stringhe, fettucce... La vera grossa emozione comincierà nella grotta dei prosciutti, dei provoloni, delle luganighe. Chi riuscirà a trascorrerla a cuor leggiero dimostrerà d'esser forte e potrà immettersi senza tema nel canale degli abrasivi al cui fondo c'è la prova dei cascami di ferro alla luce della fiamma ossidrica: dopo di che un rotolamento sul match-fer, una irrorazione all'acqua di seltz ed un colpo del cuscino di cuoio nelle reni vi restituirà all'uscita dove attende la sposa se ce l'avete.

È uno scherzo, sembra uno scherzo ma a pensare che gente perbene, funzionari ineccepibili, raccoglitori di peltracci e di savonarole ci caschino senza vergogna ed escano alla luce con l'aria di credersi ringiovaniti per tanto miserabile avventura è fenomeno che ci lascia rattristati e perplessi. Abbiamo sempre creduto che l'Arte se non proprio sempre all'insù non potesse andare all'ingiù, che una certa omertà, almeno da noi, collaborasse a farla considerare decente sol-

tanto oltre un certo livello convenuto con tutti i crismi e segnato col sangue. Un'assodata civiltà non è nient'altro che quell'omertà per quel livello. Invece... Oramai nulla impedisce che il contenuto di qualsiasi pattumiera, ove venga illuminato da una luce radente possa essere considerato scultura, che una manciata di vermi e di lenticchie incollati sulla tela pretendano d'essere pittura.

È così? E sta bene, l'avete voluto, ci si invita a nozze se così è. Verremo nelle vostre casette ornate in tanti anni d'economia e le metteremo a fuoco, faremo saltare con la dinamite le vostre cassette alla banca, le vostre figliuole, se ce le avete, lasciatele dove sono, tanto abbiamo di meglio. Ma dietro di noi c'è una folla che non aspetta nient'altro, da sempre. Sarà un affare da nulla. Signori, l'avete voluto. Sappiamo benissimo che voi non avete mai sparato per primi.

Documentario artistico (*corrispondenza*).

'Senti, facciamo centomila ma devi acconciarti a far dire allo « speaker» *spaziale* e *volumetrico*, tanto più che la tua firma non risulterà nella presentazione... La cosa va bene, il collezionista è un brav'uomo fatto su da alcuni tipi che gli hanno rifilato un centinaio di quadracci già tutti craquelés... pure a B. A. sono piaciuti e ne ha anche scritto nel Subalpino di non so che giorno. Prova a cercare: una citazione farebbe piacere al Corinni lietissimo perché apparirà una sua fotografia su una rivista francese con una nota elogiativa dell'Ornati. Insomma. va tutto bene e se finiamo in tempo questa estate andiamo a caccia in riserva'.

'Va bene, gli aggettivi che vuoi li metterò ma come detti da altri. Anonima o no è sempre una mascalzonata quella che stiamo facendo. Dimmi tu come devo comportarmi per i nomi « sociali». Non conosco le opinioni del Corinni. L'Ornati se la caverà benissimo ma lui è un mio amico e per di più in buona fede. A me, invece, quei quadri danno il vomito, te lo giuro e poi lo sai da tanto tempo...

Centomila però sono poche. Fiandroni ha toccato le duecento con venti battute sulle pompe Pelliccioni e pare che il Bazzotto ne die anche tre. Forse che la pittura deve essere da meno? Guarda se riesci a portare a cencinquanta. A presto risentirci. Quassù le solite storie, cassapanche false e dialetto. Nora è scappata con Lucisano. Del bambino continuerà ad occuparsi il barone Leonacci...'.

'Nora ha fatto una fesseria: anche il Corinni l'ha detto;

se andava da lui la metteva a posto. Il Lucisano è un immorale e pare che abbia collaborato coi tedeschi. Sta' attento a chi frequenti, non sono più i tempi del Tevere di Interlandi. Il nuovo testo va bene; è un po' freddino per i francesi ma nel sociale te la sei cavata da dio. Va' là... sei più umano di quello che tu non voglia far credere. Se tu mi aiuti, questa è la volta buona ma non devi insistere sull'aumento. Fiandroni è Fiandroni e Corinni non è Pelliccioni... ci siamo capiti?

C'è qui una pointerina pezzata di gran naso che andrebbe bene per te: ti fai la stagione delle quaglie e dei beccaccini e poi la cedi. Cosa ne pensi? Te la fermo? A presto, ti raccomando lo *spaziale* e il *volumetrico*. Io ho ancora una decina di particolari, quattro totali e un po' di fotografie di vedove e di storpi... va' là, non fare il fine, si vive una volta sola, guarda gli altri...'.

Oro colato.

È proprio bello sentire un artista, un critico d'arte, dichiarare che prospettiva sezione aurea ed altre bazzecole non son più quelle di una volta o che il culto della matematica superiore può fare a meno delle quattro operazioni fondamentali.

Impossibile discutere con certi selvaggi: vero è che il matematico militante presta oramai se non un'attenzione puramente archeologica ai numeri d'oro o d'altra materia nobile, se pure li ha mai sentiti nominare: per quel poco che mi sono occupato dell'argomento le opinioni in materia di alcuni dei Nostri appartengono ad un ameno giardino d'infanzia che fornirebbe molti spunti umoristici al manipolo di vignettisti al quale ho l'onore di appartenere.

Consiglio a chiunque, sempre a fin di bene e per il desiderio profondo che nutro di vivere in un consorzio civile, almeno la lettura non affrettata delle 'Lezioni di geometria descrittiva con applicazioni' del professore Annibale Comessatti. Università di Padova. Ed. Cedam. Padova.

La consiglio perché è fatto benissimo e perché fu un mio testo scolastico: non ci si spaventi davanti all''omotetia spaziale di caratteristica k' né al 'ribaltamento indiretto del geometrale sul quadro'. Sono concetti semplici, accessibili persino a chi ha la licenza del liceo classico.

Ho in mente da qualche tempo di enunciare una legge riferita a qualsiasi 'simbolo' rappresentato su un piano im-

plicante, la legge, sia l'occhio umano che quanto gli sta di dietro e davanti come ciò che l'occhio vede anche chiuso (ciechi esclusi perché ignoro le loro sensazioni ottiche e voglio attenermi allo sperimentato).

Sarà una legge semplice, accessibile e comincierà con: 'A parità di... ecc. ecc., qualsivoglia... ecc. ecc....'.

Accessibilissima, quasi quasi potrebbe restare formulata così.

Italo Cremona

UN PICCOLO 'CORRIGE'

Nel saggio del numero 53 sul '*Goya e la cultura di Via Condotti*' è scivolata una svista che desidero correggere. I due bozzetti nel Museo della Seo di Zaragoza che servirono per gli affreschi di A. G. Velázquez il Pilar, non furono soltanto regalati dal Velázquez alla chiesa, ma uno dei due reca anche il nome stesso del pittore. Ove il Velázquez avesse inteso dare alla scritta valore di firma dovremmo considerarla come abusiva, dato che i due bozzetti risultano opera del Giaquinto; ma, nel particolare rapporto maestro-scolaro, non è impossibile ciò avvenisse col consentimento del Giaquinto stesso, cui, sulle mosse per il viaggio di Spagna, premeva che lo scolaro, di ritorno da Roma, figurasse in patria il meglio possibile, come suo brillante battistrada.

Redattore responsabile: ANNA BANTI S. P. A. POLIGRAFICI IL RESTO DEL CARLINO (IX 1954)

FEDERICO ZERI

LA GALLERIA SPADA IN ROMA

Un volume in 4°, di pp. 208; con 200 tavv. f.t. in nero, rilegato in tela con sopraccoperta illustrata. L. 8.500

Nella collezione di 'Proporzioni', diretta da Roberto Longhi, che ha già dato con i volumi fino ad oggi pubblicati un notevole contributo agli studi di storia dell'arte, questo *Catalogo* inizia una serie dedicata alla illustrazione delle Gallerie romane. Basata sul presupposto della 'informazione' più ampia e obbiettiva attraverso i pareri dei maggiori conoscitori dell'arte italiana, fino a quello dell'Autore che li riassume, discutendoli o proponendo nuove attribuzioni ragionate, l'analisi dei dipinti della Galleria Spada è condotta con saldo rigore filologico sussidiato da un'ampia conoscenza della materia. Esemplare nel racconto delle vicende storiche della Galleria, nella informatissima bibliografia e in tutti quei dettagli atti a favorire la ricerca e la consultazione, il *Catalogo* illustra in duecento tavole tutti i dipinti della Collezione, facendosi strumento prezioso e, all'occasione, indispensabile per gli studiosi. Questo volume fa parte di una serie di Cataloghi dedicati alle Gallerie di Roma. In preparazione è il Catalogo della Galleria Pallavicini, a cura di Federico Zeri; un terzo volume, anch'esso in preparazione a cura dello stesso Autore, comprenderà i dipinti della Pinacoteca Capitolina e del Comune di Roma.

NICOLA TURCHI

STORIA DELLA RELIGIONE

Due volumi in 8° grande (mm. 270×200) rilegati in tutta tela con impressioni in oro e sopraccoperta a colori, di 1.000 p., con 29 tavole a colori f.t. e 650 illustrazioni in nero. L. 15.000

Nicola Turchi, insigne studioso di storia delle religioni, espone in questa sintesi completa del pensiero religioso del mondo, i miti, le dottrine e i riti delle religioni dei popoli primitivi, delle antiche religioni classiche, delle religioni tuttora considerate guide spirituali dei popoli, ponendo accanto alla trattazione delle espressioni primitive e barbariche, la vasta illuminante dottrina delle forme più evolute. Il ricchissimo e splendido materiale illustrativo integra in modo esauriente il testo.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Attilio Bertolucci - **La Capanna Indiana,** *poesie.* **Premio Viareggio 1951.**

Piero Bigongiari - **Il senso della lirica Italiana.**

Raffaello Brignetti - **Morte per acqua,** *racconti.*

Diego Martelli - **Scritti d'arte** - *a cura di* Antonio Boschetto.

Giorgio Bassani - **La passeggiata prima di cena,** *racconti.*

Silvio D'Arzo - **Casa d'altri,** *racconto lungo.*

Fausta Terni Cialente - **Cortile a Cleopatra** - *romanzo.*

Corrado Govoni - **Antologia poetica** - *a cura di* G. Spagnoletti.

Anna Banti - **Il bastardo,** *romanzo.*

Ferruccio Ulivi - **Galleria di scrittori d'arte.**

Carlo Bo - **Riflessioni critiche.**

Giuliano Leggeri - **Domenica sul fiume,** *romanzo*

Giacinto Spagnoletti - **Le orecchie del diavolo,** *romanzo*

Vittorio Sermonti - **La bambina Europa,** *romanzo*

P. Paolo Pasolini - **La meglio gioventù,** *poesie.*

Sandro Sinigaglia - **Il flauto e la bricolla,** *poesie.*

Imminenti:

Roberto Longhi - **Buongoverno.**

Alberto Graziani - **Scritti d'arte,** *a cura di* Francesco Arcangeli.

SANSONI FIRENZE